Literatura i marksiz

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВОЗНАНИЯ (ГАИС)

1931 т

ЛИТЕРАТУРА И МАРКСИЗМ

Журнал теории и истории литературы

1931 : 1

КНИГА ПЕРВАЯ



СЕКТОР НАУКИ НАРКОМПРОСА
Государственное Издательство Художественной Литературы
1931

СОДЕРЖАНИЕ:

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВОЗНАНИЯ (ГАИС)

IV ГОД ИЗДАНИЯ IV ГОД ИЗДАНИЯ

ЛИТЕРАТУРА И МАРКСИЗМ

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
П. И. ЛЕБЕДЕВА-ПОЛЯНСКОГО

КНИГА ПЕРВАЯ

СЕКТОР НАУКИ НАРКОМПРОСА
Государственное Издательство Художественной Литературы
1931

Тип. газ. „Правда“
Москва, Тв-рская,
48. Заказ № 291.
Уполномоченный
Главлита Б — 3358
Тираж 5000 экз.

Валерьян Полянский

НАШИ ЗАДАЧИ

Дискуссия о системе В. Ф. Переверзева и его школы временно отодвинула разработку ряда очередных проблем литературоведения. Это вполне естественно. Некоторое время, относительно продолжительное, взгляды В. Ф. Переверзева считались чуть ли не последним словом марксизма в нашей науке. Он был maître, учитель. Ему слепо верили, его без критики повторяли. Предостерегающие голоса вызывали только едкую усмешку и раздражение. Многие шли на дискуссию громить противников В. Ф. Переверзева, а его венчать лаврами. И вдруг... Не сразу, медленно, но все пошло по-другому. Переверзев пал. Его система оказалась насквозь гнилой. С общественно-политической точки зрения она враждебна современности, меньшевистская без всяких прикрас и затушевываний. С философской — она механистическая, ей чужда марксистско-ленинская диалектика, материализм ее груб, вульгарен, примитивен, полон упрощенства. Система не только не развила литературно-методологических взглядов Г. В. Плеханова, но принижала их, отступала от них, извращала их, беря у Плеханова то, что продиктовано его меньшевизмом. Некоторые, примиренчески настроенные к взглядам В. Ф. Переверзева, пытались признать его отдельные ошибки, не затрагивая его системы в основном, но выяснилось с очевидностью, что дело не в отдельных ошибках, что система не может быть исправлена, что она в существе своем антимарксистско-ленинская.



Понятно, что при таком положении дел не только бывшие переверзевцы, но и каждый литературовед должен тщательно просмотреть и проверить свои не только специально литературоведческие, но и общемарксистские взгляды. Каждый должен уяснить, почему переверзевщина не вскрыта во-время. Что помешало этому? Каждый должен из дискуссии о концепции В. Ф. Переверзева извлечь урок и принять меры, чтобы быть дальнозорче, чтобы избежать старых ошибок и не делать новых, чтобы нащупать твердый марксистский путь исследования. Этот скрытый, внутренний процесс самопроверки и переживает современное марксистское литературоведение. Это неизбежно, полезно. Однако этот процесс не должен быть затяжным, длительным.

В период, который мы характеризуем, как период развернутого наступления социализма по всему фронту, когда идет тщательная проверка на всем идеологическом участке, когда классовый враг пролетариата бешено напрягает свои усилия, чтобы оказать сопротивление, чтобы задержать процесс изменения мира, капиталистического мира в мир социалистический, надо уметь быстро оправляться от понесенных поражений, чтобы с неослабной энергией снова взяться за разрешение очередных задач, учитывая уроки прошлого, изучая их, взвешивая каждую деталь, но не отставая от времени. Время идет быстро.

**
*

Самый главный, основной урок дискуссии о Переверзеве состоит в том, чтобы прочно усвоить, что строить марксистское литературоведение и даже разрешать его частные проблемы вне, без достаточного знания марксистско-ленинской социологии и философии абсолютно нельзя. Знание это должно быть и широким и глубоким. Беда Переверзева в этом и заключалась, что свою систему он строил оторванно от философии марксизма, а социологию марксизма понимал по-меньшевистски, не революционно.

Мы знаем, какие глубокие трудности переживает философский фронт; мы знаем, что там далеко не все разработано и установлено. И все же строить литературоведение возможно только на базе марксистско-ленинской философии, чтобы не впасть в ту или иную ошибку, большую или малую. Без серьезного знания, например, учения о классах, материалистической диалектики нельзя разрабатывать ни проблему стиля, ни проблему жанра, ни проблему образа, ни проблему формы и содержания,—проблемы, над которыми мы сейчас работаем. Даже изучать сейчас Гегеля критически и плодотворно можно, только владея марксистско-ленинской диалектикой, иначе нити гегелевского идеализма незаметно будут вплетаться в литературоведческие суждения и уже вплетаются.

В литературоведении мы все исходим из взглядов Г. В. Плеханова, но никто еще до сих пор не занялся основательным изучением их с точки зрения марксистско-ленинской философии и задач нашего времени, — никто еще не выделил из богатого теоретического наследства основоположника русского марксизма того, что порождено меньшевизмом, органически с ним связано. Современное марксистское литературоведение берет Плеханова всего, целиком, без остатка, а взять его надо отсюда и досюда, надо взять всего Плеханова минус его меньшевизм. Очень многие считали Переверзева самым верным истолкователем и ортодоксальным последователем Плеханова. Это, конечно, не верно, но несомненно, что меньшевизм Плеханова погубил меньшевика и механиста Переверзева.

Современное литературоведение совершило громадную ошибку. Оно взялось за разрешение ряда больших и малых проблем без кри-

тического изучения Плеханова и не только без знания, но часто даже без знакомства с Лениным, без философского углубленного обоснования опорных пунктов исследования, а отсюда — срывы и слепая вера. Возьмите работы того же В. Ф. Переверзева и посмотрите, как он пользуется Лениным, как социологом и философом. Он его игнорирует, он не знает. Если бы он изучил Ленина и принял его взгляды, он не повторял бы меньшевистских задов Плеханова, не наделал бы столь крупных ошибок. Сейчас без марксистско-ленинской философии двигаться нельзя ни на одном идеологическом участке.

Говоря образно, литературоведы-переверзевцы наскоро возвели здание, но забыли о фундаменте, стали его подводить позже, стройка и рухнула, цемент оказался недостаточно крепким. Чтобы эта опасность не повторилась, литературоведы, не теряя темпов нашего времени, наверстывая упущенное, должны налечь на закладку фундамента, должны заложить его крепко, верно, прочно связав литературоведение с общими проблемами марксизма, с философией и социологией марксизма.

В противном случае мы снова можем наговорить теоретических глупостей вроде того, что художественное бытие тождественно бытию отображаемого, что художественное явление отражает непосредственно производственный процесс, что художник не может выйти из круга образов своего класса, следовательно, не может понять и изобразить своего классового противника и т. д.

**
*

Мы живем в момент, когда тезис К. Маркса об изменении мира не лозунг, а живое дело, трудное дело настоящего дня. Мы изменяем мир, ведя последовательно классовую пролетарскую политику. Этой политике должна быть подчинена и вся перестройка на идеологическом фронте. Мы долго не видели, читали, хвалили и не замечали, как пролетарскую революцию, пролетарскую диктатуру Переверзев подчинял мелкобуржуазной стихии и с этой позиции расценивал Ф. Достоевского. Мы не сразу научились диференцированно рассматривать крестьянскую литературу, на этом пути мы тоже совершили ряд крупных ошибок.

Корень всех этих ошибок лежит в том, что литературоведы не овладели в нужной степени марксистско-ленинской диалектикой, что они недостаточно всматривались в экономические и политические процессы революции в городе и деревне. Беда в том, что, сделавшись литературоведами, специалистами, многие отодвинулись в сторону от общей политики, стали считать ее делом других, а не своим, утеряли конкретные классовые позиции и не сумели сочетать пролетарскую политику с пролетарским литературоведением.

Литературовед не политик в узком смысле слова, но он обязан быть в курсе политики, он обязан ее понимать и воспринимать. Наконец он обязан подчинить ей свои научные интересы. Вне этого он не только не будет изменять мир, но будет этот процесс тормозить, будет про-

летариату мешать делать его великое историческое дело, — и пролетариат сметет такого литературоведа.

Когда-то для многих литературоведов сочетание слов политика и литературоведение звучало насмешкой, дикостью, невежеством, вызывало образы разрушительного вторжения гуннов в цветущие и плодородные земли. Теперь эти два слова, политика и литературоведение, звучат совсем иначе, — победно, строительски, как синтез жизни и науки, как торжество над буржуазной наукой. Однако следует отметить, что сочетать политику и литературоведение, сочетать умно, так, чтобы одно не вытесняло другого, чтобы литературоведение не хирело, а стало полнокровнее, не легко. Это процесс не механический, а внутренний, глубокий, сложный, не всегда видимый, — процесс трудный.

Мне однажды пришлось столкнуться со статьей «Ленин и пожарное дело». Оказалось, что вся связь ленинизма и пожарного дела держалась на записке Ленина, в которой он кому-то приказывал отпустить овес и сено для пожарных лошадей. Это, конечно, курьез, но подобные курьезы в установлении связи между политикой и литературоведением есть. Часто эти связи устанавливают слишком грубо, упрощенно, неумело. Подчиняя себе идеологический фронт, политика не подминает под себя научные проблемы, а питает их, дает им направление, определяет их значение в деле строительства социализма. Вся теория, какого бы участка она ни была, должна быть подчинена этой великой задаче, только ей одной. Задача трудная, тонкая, но литературоведы должны ее разрешить, если они идут в рядах строителей социализма. Несомненно будут ошибки, будут падения. В большом деле этого не избежать. Но все же надо строить, исходя из марксистско-ленинской социологии и философии и проникаясь политикой коммунистической партии, осуществляющей заветы Ленина, ведущей грандиозное строительство социализма.

* *
*

Все это ставит перед нами еще одну задачу. За последние годы литературоведение строилось отвлеченно, чисто головным путем, начетнически, схематически, без достаточного изучения материала. Литературный факт вгонялся в логически созданную схему, а не теория росла, питаясь фактами. Часто веяло мертвой схоластикой, хотя бы и прикрытой марксистской фразеологией. В силу этого теоретические рассуждения и выводы часто были не обоснованы, хилы, мертвы, не прочны; здоровый ветер жизненной практики их ломал, разрушал.

Марксистское литературоведение должно строиться на широчайшем конкретном материале. Как можно больше материала, материала современного, материала социалистической стройки, конечно, не избегая, но привлекая и материал прошлого, в котором четко отложи-

лись классовые пласты капиталистического мира, в котором прочно зафиксированы следы классовых столкновений и битв. Материалистически-диалектический метод научного исследования без большого конкретного материала, вне практической деятельности, мертв и бесплоден. Чем больше собрано материала, чем он глубже и разностороннее разработан, тем крепче, жизненнее, убедительнее научные выводы. Это азбучная истина, люди сердятся, когда о ней напоминают, и тем не менее почти все современные методологические работы по литературоведению крайне скудны конкретным литературным материалом. Часто проблемы одного идеологического фронта решаются механически по аналогии с другим идеологическим участком. Выводы философской науки механически переносятся в литературоведение, выводы литературоведения механически приспособляются к изобразительным искусствам, музыке и т. д. Конечно, в марксистской методологии, какой бы области она ни касалась, всегда есть общие обязательные принципы, все же наука должна показать, что получается от применения этих общих обязательных принципов в различных областях знания и искусства. Мы хорошо умеем объяснять по-марксистски общественные явления, но мы затрудняемся, часто встаем втупик перед биологическими явлениями. Дать, например, в энциклопедию статью на слово «жизнь», статью марксистскую, глубоко-диалектическую, монистическую, задача в данный момент почти не выполнимая, так как еще надо резрешить по-марксистски ряд подсобных проблем. И всем понятно, что без кропотливого изучения конкретного материала дело с мертвой точки не сдвинется. Мы же, литературоведы, решаем проблему стиля, жанра и т. д., делаем обобщающие выводы, ставим вехи на пути нашей научной работы, а сколько мы разработали конкретного материала и как его разработали? Сделали мы в этом отношении мало и плохо, почти ничего. Мы даже не установили, например, из каких элементов составляется стиль или жанр, что в них основное, постоянное, что второстепенное, временное, как происходят изменения и т. п. Мы даже серьезно не приступили к изучению стиля какого-либо класса, ни к изучению какого-либо вида жанра. Между тем все пишут, делают выводы и пред'являют претензии на обязательность их. В итоге — до сих пор никто толком не знает, что такое стиль, что такое жанр. Сколько голов — столько умов. Мы все почти методологи, но без достаточного знания конкретной истории литературы. Этот разрыв во что бы то ни стало надо преодолеть, иначе мы будем блуждать между трех сосен и разучимся понимать друг друга.

Во всю литературоведческую работу надо наконец внести строгое разделение труда, последовательность и плановость, пора покончить со стихийностью и хаосом в научной работе. Задача эта стоит уже несколько лет, но она все еще не решена. Имеющиеся планы в точном и высоком смысле слова не являются осуществлением плановости; они — робкий подход, и непоследовательный.

Разделение труда требует большой предварительный работы теоретического характера по размежеванию отдельных специальностей литературоведения. Конечно, критика довольно тесно связана с научным исследованием, без научного исследования критика невозможна, и все же надо уметь область критики выделить из области специального исследования; необходимо также разграничить критику и историю литературы, выяснить положение методологии и поэтики и т. д. и т. д. Не разрывая литературоведение на отдельные изолированные друг от друга участки, все же необходимо строго установить специальности. Этого требуют интересы всякой научной работы.

Следует также выяснить содержание и сложность каждой литературоведческой специальности, характер работы, материал, на котором работа должна строиться, чтобы не думали, что, например, методология не требует глубокой черновой работы над конкретным материалом, а достаточно логически перенести общие принципы марксизма в данную область.

В работе должна быть определенная последовательность. До сих пор литературоведение бралось то за одну, то за другую проблему, не разрешив ряда предварительных проблем, без точного решения которых, например, нельзя решить ни проблемы стиля, ни проблемы жанра. Надо уметь общие проблемы разлагать на ряд отдельных задач, и, решая их, подготовлять ответ для основной проблемы, опирающейся на весь проработанный материал. Это придаст работе научную твердость и сплотит исследовательский коллектив.

Все это должно быть подчинено плановости научно-исследовательской работы. Прежде всего литературоведческие научные институты, литературные организации, которые ведут исследовательскую работу, отдельные ученые, определив круг проблем, которые настойчиво выдвигает наше время, должны распределить работу между собой, учитывая научный состав работников, их силы, склонности и т. п. Эта большая научно-организационная задача, конечно, не может быть разрешена бюрократическим путем, необходимо широко привлечь общественность, чтобы наиболее правильно наметить научные проблемы для исследования и наиболее целесообразно распределить работу между организациями,—и притом так, чтобы они несли ответственность за своевременное выполнение работы и ее качество. Эта общественность будет помогать работе и будет следить за ее ходом. Эта же общественность внесет и «живую жизнь» в работу.

Аналогичную работу должна проделать и отдельная научно-исследовательская единица. Выпавшую на ее долю проблему она должна распланировать на ряд деталей, участков, областей, более мелких и более крупных. Самостоятельно работающие коллективы должны быть приведены в соответствующее организационно-научное взаимоотношение и единство, чтобы в работе не было хаоса, случайности, отставаний, преждевременных забегов вперед, чтобы частное не закрывало общее.

Соответствующим образом должна быть поставлена работа и в отдельном коллективе, в котором каждый работник должен нести какую-либо конкретную работу и отвечать за нее. Коллективы могут быть сильнее и слабее. Каждому должна быть дана работа по его силам. Один может производить синтез из отдельных работ, другому будет по силам проанализировать какой-либо небольшой материал, третий, только еще приступающий к исследовательской работе, может проявить свою активность, начав с работ по библиографии предмета, начав эту работу с собирания материала и кончая определением его количественной и качественной ценности и т. п.

Такая постановка научной работы не только обеспечит плановость и коллективность, но установит самоконтроль, поможет разглядеть ошибку в работе в ее первоначальной стадии. Это будет своеобразный саморегулирующийся организм, из которого не может быть вынут ни один орган, а всякое повреждение потребует немедленного вмешательства, иначе организм расстроится и перестанет работать.

Спаянный таким образом идеологически и организационно научно-исследовательский отряд литературоведов может быть не последним в армии развернутого наступления социализма. Может быть, кто-нибудь скажет, что во всем этом плане литературоведческой работы нет места для свободного исследования, для свободной мысли, ему мы ответим ссылкой на Владимира Ильича.

Еще в 1905 году в связи с вопросом о нейтральности и партийности литературы он писал:

«Как! — закричит, пожалуй, какой-нибудь интеллигент, пылкий сторонник свободы.— Как! Вы хотите подчинения коллективности такого тонкого индивидуального дела, как литературное творчество! Вы хотите, чтобы рабочие по большинству голосов решали вопросы науки, философии, эстетики! Вы отрицаете абсолютную свободу абсолютно-индивидуального идейного творчества».

Обозвав этих господ буржуазными индивидуалистами, лицемерами, он им бросил вызов:

«Лицемерно-свободной, а на деле связанной с буржуазией литературе» мы хотим «противопоставить действительно свободную, о т к р ы т о связанную с пролетариатом литературу».

Это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата.

За работу же, товарищи!»

Это трудная, но великая и благодарная задача.

Мы должны высвободиться из-под влияния буржуазной науки и «слиться с движением действительно передового и до конца революционного класса» — пролетариата.

И. М. Нусинов

В ЧЕМ ОБЪЕКТИВНЫЙ КРИТЕРИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ [1]

I

При разрешении проблемы о критерии художественности, о том — существует ли такой критерий и в чем он состоит, марксистской эстетике надо было преодолеть две крайности идеалистической эстетики: нормативный рационализм и субъективный эстетизм.

Нормативная эстетика, как известно, пыталась установить принципы красоты и правила норм искусства для всех времен и народов. Они не прибавляли: и для всех классов, потому что о классах теоретики нормативной эстетики обычно не говорили. Но само собой разумеется, что их эстетика претендовала быть эстетикой и для всех классов, быть эстетикой всечеловеческой.

Этой внеисторической точке зрения марксистская мысль противопоставляла историческое объяснение того, почему людям одной эпохи и одного класса кажутся красивыми одни художественные формы, а людям другой эпохи и другого класса или даже представителям другого класса той же эпохи эти художественные формы кажутся чуждыми, непонятными, а подчас даже просто неэстетическими.

Вместо того, чтобы спорить о том, что красивее, художественнее, — классическая трагедия или романтическая драма, марксисты ставили перед собой задачу выяснить, почему люди одной эпохи и одного класса создавали классическую трагедию и видели в ней вечный образец или высший образец, которому человечество должно будет следовать, а людям другой эпохи и другого класса классические формы показались пресными, надуманными, они от них отвернулись и противопоставили им формы романтической драмы.

Нормативная эстетика была окончательно разоблачена марксистской эстетикой, противопоставившей ее внеисторическим категориям историческое, классовое объяснение законов развития искусства, эволюции и трансформации художественной формы. Марксистская эстетика при этом вскрыла и социально классовые корни самой нормативной эстетики.

[1] Статья печатается в дискуссионном порядке. Ред.

Однако критика нормативной эстетики много старше марксистской эстетики. Критикой нормативной эстетики занимались, как известно, уже романтики. Знаменитый манифест романтика Виктора Гюго был по существу противопоставлением одного исторического канона другому, такому же историческому канону. Большинство романтиков сознавали, что они отвергают нормы одной эпохи во имя нормы своей эпохи.

Для не диалектически мыслящих эстетиков здесь было начало отрицания объективного мерила искусства, здесь было начало признания крайнего субъективизма в определении художественности, индивидуалистическкго произвола в оценке явлений искусства. Для недиалектического идеалистического мышления здесь таилась возможность произвольного, анархического, бунтарского низвержения Рембрандта или Пушкина и бальмонтовского эгоцентрического, самовлюбленного упоения: «Передо мною другие поэты — предтечи».

Опыт метафизико-идеалистической, субъективно-индивидуалистической борьбы против нормативизма, помноженный на бессилье теоретиков культурно-исторической школы вскрыть при помощи своих теорий факторов закономерность изменения художественных форм и художественного вкуса, привели к столь же метафизическому нигилизму и агностицизму. Модным стало утверждение, что невозможно объективно установить художественную ценность того или другого литературного произведения, что не произведение заключает в себе ту или иную степень художественности, а читатель вкладывает, привносит в произведение эту художественность.

Короче говоря, начали писать огромные трактаты с многочисленнейшими, ученейшими рассуждениями и доказательствами, которые по существу свелись к очень обывательской мысли, к старой обывательской пословице: «на вкус и цвет товарища нет». Так французский критик Эмиль Генекен в соответствии со своим эсто-психологическим методом склонен был вопрос о художественных достоинствах данного произведения свести к вопросу об эстетических вкусах читателя. При этом он приходил к некоторому читательскому солипсизму. Он утверждал, что художественные произведения воспринимаются и ощущаются лишь теми читателями, чьи душевные способности и состояния воплощены в данных произведениях [2].

[2] Стоит отметить, как в данном пункте соприкасаются система Переверзева и система идеалиста Генекена, от которого Переверзев, да и его ученики, неоднократно так пренебрежительно отмахивались. Переверзев полагает, что художественные произведения содержат в себе лишь образ того класса, чьим выражением они служат, а Генекен полагает, что художественные произведения действуют лишь на того читателя, чьим выражением они служат. Писательский солипсизм здесь заменен лишь читательским солипсизмом. У Переверзева этот солипсизм ведет к отказу от объективного познания мира через художественное произведение, а у Генекена он приводит и к отказу от объективного познания, объективной оценки самого художественного произведения. Методологическая разница здесь уже не столь глубока.

Но если для эстетиков-идеалистов, для эклектиков из культурно-исторической школы было естественно притти от критики нормативизма в тупик крайнего субъективизма и агностицизма, то надо поражаться, как могут соскользнуть на субъективизм и агностицизм люди, которые пытаются исходить из марксистских предпосылок. Казалось бы, что диалектическая постановка проблемы эстетики должна была их уберечь от подобных соскальзываний, чего на самом деле нет.

Одни, ссылаясь на присущий научной эстетике объективизм, выступают против оценочного момента, который будто бы ведет всегда к идеалистическому психологизму и индивидуалистическому субъективизму. Другие, указывая на тот факт, что каждый класс имеет свое представление о художественности, предает забвению одних художественных гениев и провозглашает культ других, до него подчас никем не замеченных, приходят к отрицанию возможности установить критерий художественности.

Но как «объективизм» одних, отказывающихся вносить элементы оценки при изучении художественных произведений, так агностицизм других, берущих под сомнение самую возможность установить объективный критерий художественности, уводит наших «ортодоксов» назад — от плехановской эстетики в стан культурно-исторических эклектиков, эсто-психологических и эстетических индивидуалистов.

Выступая против нормативной эстетики Г. В. Плеханов в многократно цитированной статье «А. Л. Волынский. Русские критики» писал: «Научная эстетика не дает искусству никаких предписаний. Она не говорит ему, ты должен держаться таких-то и таких-то правил и приемов, она ограничивается наблюдением над тем, как возникают различные правила и приемы, господствующие в различные исторические эпохи. Она не провозглашает вечного закона искусства, она старается изучить те точные законы, действием которых объясняется его историческое развитие. Она не говорит, французская классическая трагедия хороша, а романтическая драма никуда не годится. У нее все хорошо в свое время, у нее нет пристрастия к тем или другим школам в искусстве» (Плеханов, т. X, стр. 192).

Но как бы предвидя возможность, что его тезис о том, что задача научной эстетики состоит в объяснении явлений искусства, а не в декретировании вечных законов искусства, может привести как к объективистическому отказу от оценки, так и к агностическому признанию произвольности художественной оценки, Плеханов заявил, что у научной эстетики также возникают «подобные пристрастия» (т.-е. пристрастие к тем или иным школам в искусстве. — *И. Н.*), но «она по крайней мере не оправдывает их ссылками на вечный закон искусства. Словом, она объективна как физика, и потому чужда всякой метафизике. И вот эта объективная критика, говорим мы, оказывается публицистической именно постольку, поскольку она является истинно научной» (там же, стр. 192).

В. Г. Плеханов, подчеркивая публицистический характер научной критики, подразумевает под публицистичностью и оценочностью предпочтение и восхваление или осуждение тех или других литературных форм. Он, однако, утверждает, что публицистичность научной эстетики, под которой Плеханов подразумевает диалектико-материалистическую эстетику, не исключает, а наоборот предполагает ее объективность, ибо объективность ей дана ее историческим методом. Он поэтому подчеркивает, что научная эстетика не оправдывает своего пристрастия к тем или иным художественным формам ссылкой на вечный закон искусства. Он заявляет: мы предпочитаем одни художественные формы и отвергаем другие, потому что данная форма служит нашим классовым интересам, а другая вредит им.

II

Совершенно верно, что каждый класс и каждая социальная группа имеет свое представление о художественности. Совершенно верно, что каждый класс выкапывает из архива истории по тем или другим мотивам нужные ему литературные памятники, провозглашает их шедеврами и предает забвению, а подчас и осмеянию, творения, казавшиеся шедеврами классу, на смену которому он пришел.

Безусловно большевистской является мысль о том, что пролетарской критике предстоит переоценить традиционное отношение к писателям прошлого, традиционное деление на классиков и не-классиков, и ввести в ранг классиков многих писателей, от которых буржуазная критика отмахивалась, как от публицистов, как от антихудожественных творцов; с другой стороны,— пролетарской критике нужно сорвать ореол гениев с целого ряда эстетствующих и философствующих писателей, которые по существу являются лишь эпигонами.

Но все это отнюдь не служит доказательством того, что не дано установить художественную ценность. Все это отнюдь не служит основанием для утверждения, что нет у нас объективного мерила художественности.

Раз существуют различные степени художественности в искусстве и литературе, то нет никаких принципиальных оснований предполагать, что марксистскому литературоведению и искусствоведению не дано установить критерий для объективного познания этой художественности.

Верно, что русская радикальная буржуазия и мелкая буржуазия до 1905 года признавала высокохудожественными произведения, насыщенные гражданственными мотивами, а после революции 1905 года, в годы реакции, переоценила эти произведения, отвернулась от них, как от антихудожественных, антиэстетических, и признала классиками философствующих, эстетствующих символистов и декадентов. Но как в те годы, когда она считала классиками реалистов и натуралистов,

так и в те годы, когда она отвернулась от натурализма и реализма и увлеклась символизмом, модернизмом, она умела отличить и предпочесть мастера реализма и натурализма, мастера символизма и модернизма от ремесленника, от посредственности и эпигонов.

Правда, один класс имеет, как выразился Плеханов, пристрастие к классицизму и питает отвращение или по крайней мере равнодушен к романтизму, а другой класс, наоборот, питает пристрастие к романтизму и совершенно равнодушен к классицизму. Более того, возможно, чтобы один и тот же класс на одном этапе своего развития был пристрастен к классицизму, а на другом решительно отвернулся от него. Но будучи пристрастен к классицизму, он умеет всегда отличить мастера, создающего классический образец, от ремесленника, копирующего этот образец, а борясь за романтизм, он прекрасно отличает не только между Гюго и каким-нибудь пятисортным подражателем Гюго, но и между его блестящей, сделавшей эпоху драмой «Эрнани» и его вымученной драмой «Бюрграфы».

Сам тот факт, что класс в пределах своей классовой литературы умеет установить градацию между одним своим писателем и другим по его художественным качествам, говорит с несомненностью, что художественность есть нечто совершенно объективное и что перед марксистским литературоведением и искусствоведением стоит таким образом задача определить, каков критерий этой объективности. Ибо без установления критерия художественности невозможна оценка, являющаяся необходимой предпосылкой партийной критики.

Отказ от оценки является отказом не только от выполнения второго акта марксистской критики, заключающейся «в оценке эстетического достоинства разбираемого произведения» (Плеханов). Он уничтожает значение и первого акта, ибо социологический эквивалент произведения органически связан с самими художественными достоинствами произведения. Именно поэтому современная нам марксистская критика справедливо настаивает на том, что основной задачей марксистского исследования является анализ стиля, включая сюда все категории — как содержания, так и формы.

Социально обусловлены не только содержание произведения и идеи произведения, но и форма произведения. Социально обусловлен не только художественный метод, но даже степень художественности социально закономерна, классово детерминирована. Следовательно, нельзя установить социологический эквивалент художественного произведения без «анализа его художественного достоинства» (Плеханов) [3].

---

[3] Социально обусловлено то, что класс на одном своем этапе богат художественными гениями, а на другом этапе он выдвигает главным образом эпигонов. Но то, что наряду с художественными гениями имеются и посредственности, уже является не социальной необходимостью, а биологической случайностью, что, однако, не изменяет того факта, что творчество этих посредственностей обычно служит выполнению тех же социальных задач, что и творения художественного гения их класса.

Нельзя, однако, отсюда делать вывод, который сделала покойная И. И. Аксельрод из плехановского тезиса о втором акте материалистической критики, что «наличность социологического эквивалента в произведении важна только в том случае, когда произведение художественно». Товарищ А. Гурштейн, приводя эти слова из статьи Аксельрод, заявляет: «Никто так верно не понял всей значительности этого плехановского высказывания, как И. И. Аксельрод. Эта категорическая формулировка прекраснейшим образом передает действительный смысл плехановской мысли» («На литпосту», № 13, 1929 г., стр. 13).

Мы полагаем, что И. И. Аксельрод, а вслед за ней товарищ Гурштейн, не только не передают «действительный смысл плехановской мысли», а решительно уничтожают его. В самом деле — едва ли Аксельрод признала бы художественным какой-нибудь криминальный или порнографический роман из желтой буржуазной прессы. Но нехудожественность этого романа отнюдь не снимает с марксистской критики необходимости выяснить социологический эквивалент этой продукции. Наоборот, установление антихудожественности является одним из моментов выяснения социологического эквивалента такого романа.

Добрая половина романов, печатающихся в буржуазных странах, является, конечно, полиграфическим товаром, а не художественными произведениями. Но поскольку этот полиграфический товар как чтиво миллионных потребителей является фактором формирования их общественного сознания, для марксистской критики чрезвычайно важно выяснить социологический эквивалент этой продукции, несмотря на ее нехудожественность. Товарищ А. Гурштейн вслед за И. И. Аксельрод здесь стоит перед дилеммой: или эстетического барского отказа заняться этой продукцией — «мол, мы интересуемся шедеврами, классиками и не желаем копаться в этой грязи», или признать художественной любую бульварную макулатуру.

Эстетски-барское игногирование этой литературы никак не может стать достоинством марксистской критики, поскольку эта литература по воле буржуазии ежедневно отравляет сознание миллионов масс. Но и второе разрешение поставленной дилеммы является не более почетным, так как оно ведет к замене эстетики Плеханова, за которую А. Гурштейн так справедливо вступается, «эстетикой» гоголевского Петрушки, который, как известно с одинаковым интересом набрасывался на любой печатный текст. К сожалению, т. А. Гурштейну именно это угрожает.

Определяя «художественность, как «степень адэкватности словесной фиксации подлинному художественному сознанию класса или социальной группы», т. А. Гурштейн, ссылаясь на мою интерпретацию буржуазного бульварного романа, как выражение художественного сознания деградировавшей буржуазии, приходит к выводу, что раз «бульварный роман вполне адэкватен известному деградировавшему

художественному сознанию, то он и вполне художественен с нашей изложенной выше точки зрения» (стр. 12).

Необходимо делать вывод из этого утверждения. Роман «Война и мир «адэкватен художественному сознанию определенной части русского дворянства». Следовательно, — скажет Гурштейн, — «он и вполне художественен с нашей изложенной выше точки зрения». Роман «Ключи счастья» А. Вербицкой «вполне адэкватен художественному сознанию» русского мещанства определенной эпохи, — следовательно, он и «вполне художественен с изложенной выше точки зрения». Вывод: «Война и мир» как и «Ключи счастья» «вполне художественны», и у нас нет никаких оснований ставить один роман выше или ниже другого романа. Повидимому, т. Гурштейн чувствует, что за его интерпретацией художественности следует такой вывод, и он пытается спастись за такой оговоркой: «У нас речь идет не о «дурных» жанрах, а о «дурных» (в кавычках) художниках, в творчестве которых с малой степенью адэкватности сказалось художественное сознание их класса» (стр. 12).

Иначе говоря: тот жанр, к которому принадлежит «Война и мир», никак не лучше и не хуже жанра бульварного романа. Поскольку Вербицкая была не «дурным художником» жанра бульварного романа, а Толстой был, как известно, не «дурным художником» своего жанра, то в плане художественности нельзя противопоставить Толстого Вербицкой. Обоих, Толстого и Вербицкую, можно противопоставить «дурным» художникам жанра толстовского или жанра бульварно-мещанского романа.

Тов. Гурштейн всю последнюю главу своей статьи против переверзевской школы посвящает борьбе против переверзевской интерпретации органичности и художественности, вытекающей из его толкования «образа», как «природной данности» (А. Гурштейн). Он с многочисленными ссылками на Плеханова отстаивает принцип художественности и в конце концов приходит к заключению, которое лишает понятие «художественности» всякого смысла. Ибо, если формула Гурштейна об «адэкватности словесной фиксации художественному сознанию класса» дает возможность отличить талантливую Вербицкую от неталантливой Вербицкой, то она не дает нам никакого критерия для установления различия между Толстым и Вербицкой. Отвергая деление на «дурной жанр» и устанавливая лишь деление на «дурных художников», в творчестве которых с малой степенью адэкватности сказалось художественное сознание их класса, Гурштейн прибавляет, что «дурные художники» — это те, «у которых, как сказал бы Плеханов, форма мала или недостаточно соответствует идее».

Совершенно верно, что у «дурных художников» форма мала и недостаточно соответствует идее. Но у Вербицкой форма соответствует идее, однако, она — Вербицкая, а не Толстой. Иначе говоря: ее творчество нехудожественно. Все это происходит потому, что она выра-

жает жалкие, ничтожные идеи мещанства, и ее форма так же жалка и ничтожна, как и идеи. Таким образом, вопрос не в том только, «адэкватна ли словесная фиксация художественному сознанию социальной группы», а в том, каково само это сознание.

III

Мы постараемся притти к разрешению вопроса о критерии художественности через ответ на другой вопрос: что такое классик?

Буржуазный и пролетарский критики почитают различных писателей классиками и различно относятся к одним и тем же великим писателям. Но оба они ставят Толстого выше Писемского или даже Тургенева, Чехова выше Потапенко, Достоевского выше Лескова. Что дает основание для этого предпочтения? Что дает возможность одних писателей считать гениями, других писателей посредственностями?

Степень синтетического, типизирующего значения его образов. То, в какой мере эти образы дают полное или частичное, совершенное или случайное выражение психоидеологии их класса.

Классик-писатель, творчество которого дает синтетическое, типизирующее выражение психоидеологии его класса;

классик-писатель, чьи образы наиболее совершенно и полно вскрывают само- и миропознание, само- и мировосприятие данного класса.

Мы в другом месте выяснили (см. «Проблема объективной значимости художественных произведений» в журн. «Русский язык в советской школе» № 1, 1929 г.), что писатель дает или не дает объективно другой класс в зависимости от того, в какой мере его класс заинтересован в объективном изображении действительности.

Но искаженное изображение другого класса или даже романтизированная идеализация своего класса не ведут еще неминуемо к антихудожественности или к художественной ущербности.

Образ Платона Каратаева — высокохудожественный, не потому, что он содержит объективное типизирующее выражение русского мужика, — он такого типизированного выражения не заключает, а потому, что он содержит синтетическое выражение представления Л. Н. Толстого о русском народе.

Образы Фамусова и Скалозуба, Онегина и Печорина, Чичикова и Хлестакова, Наташи Ростовой и Анны Карениной, фигуры Карамазовых — классические, именно потому, что они содержат синтетическое, типизирующее представление класса о самом себе.

Образы Хоря и Калиныча, Платона Каратаева и Алеши Горшка — классические, потому, что они дают синтетическое, типизирующее представление одного класса о другом классе.

«Илиада и Одиссея» или «Божественная комедия» тем и являются классическими произведениями, что содержат синтетическое само- и миропонимание, само- и мировосприятие определенных классов.

То же самое шекспировские хроники или «Собор Парижской богоматери» потому шедевры, что они содержат синтетическое выражение представления определенных классов об историческом прошлом.

Все эти шедевры и их прославленные образы заключают в себе синтетическое, типизирующее выражение психоидеологии классов, чьими идеологами были их создатели. Их высокая художественная ценность состоит в этих их качествах.

Эти качества всегда заключают в себе то единство формы и содержания, единство формы и идеи, которое различными мыслителями, в том числе Белинским и Плехановым, всегда почиталось необходимой предпосылкой художественности.

Здесь проблема идеи встает с особой значительностью. Ибо классик не только дает синтетическое представление класса о себе и о мире. Он не только дает синтетическое выражение данного класса и окружающего общества, но и наиболее совершенным образом выполняет социальную функцию своего класса.

Романтик В. Гюго дал совершенное синтетическое выражение представления французской мелкой буржуазии о себе, о современной Гюго Франции, о прошлом Франции. Но его произведения очень далеки от объективной картины французской мелкой буржуазии и современной Гюго Франции, прошлой Франции.

Реалист Бальзак дал совершенное синтетическое выражение сущности Франции эпохи Июльской монархии.

Но оба они равным и совершенным образом выполнили возложенную их классами на литературу социальную функцию.

Таким образом классиками они являются потому, что их творения заключали в себе синтетическое, типизирующее выражение психоидеологии их классов, потому что они наиболее полным образом, доступными литературе их классов средствами выполнили возложенную их классами на литературу социальную функцию [4].

Именно здесь мы находим и ответ на вопрос о причинах признания классиков последующими эпохами.

Классиков можно условно делить на две основные группы.

Такие, которые, наиболее полным образом выполняя социальные функции их класса, дали синтетическое выражение сущности их класса, дали синтетическое выражение сущности их класса и общества их окружавшего. Они создавали образы-типы, образы-портреты. Таковы — великие реалисты.

Такие, которые, наиболее полным образом выполняя социальные функции их класса, дали синтетическое выражение представления их

[4] Выражение: «Возложенная на литературу их классами социальная функция»,— не следует понимать в смысле механистического выполнения социального заказа, по-лефовски. Подробнее о социальной функции и социальном заказе — в моих статьях: «О социальном заказе» («Литература и марксизм», № 2, 1928 г. и «Переменные и постоянные величины в литературе». («Печать и революция» № 1, 1929 г.).

класса о себе и об окружающем их обществе. Они создавали образы-идеи. Таковы сентименталисты и романтики [5].

Они ценятся другой эпохой и другими классами, ибо они им дают наиболее полное знание прошлого. Затем, вскрывая наиболее глубоким образом свойства человека своего класса, классик дает то общее, что присуще человеку всех классовых формаций [6]. Именно в той мере, в какой его образы содержат качества, характеризующие человека и последующий класс, — этот класс ценит данного классика. «Тартюф» Мольера ценился последующими классами, так как, давая синтетическое выражение святошества, лживости и лицемерия католического патера эпохи Мольера, он содержит в себе черты, столь свойственные человеку любого собственнического класса.

И еще: классик отвечает стремлению и потребности любого класса получить свои шедевры, столь же глубинные и синтетические, столь же совершенные по их способности выполнить социальные функции данного класса. Диалектически преодолевая особенности шедевров классиков в соответствии со своими собственными задачами, каждый последующий класс на этих шедеврах учится давать такое же глубинное, синтетическое художественное выражение своей классовой действительности, которое наиболее совершенным образом выполняло бы его классовые задания. Так любой класс разрешает для себя проблему литературного наследства. Диалектическое усвоение или преодоление прошлой литературы характеризует не только пролетариат, который вооружен методом диалектического материализма, но и те классы, которые об этом методе ничего не знали или которые с ним нещадно боролись. Ибо диалектика не есть сумма логических приемов мышления, а сумма законов, определяющих процессы в природе и в обществе, законов, которые диалектический материализм познал и сформулировал.

Литературоведы-идеалисты в факте жизненности классиков, их влияния на читателя и на литературу других классов видели доказательство внеклассового характера литературы. В указанных нами трех основных причинах жизненности классиков, — в том, что их шедевры дают глубинное знание прошлого, в том, что их синтетические образцы содержат в себе черты и свойства, присущие разнообразным классовым формациям, и в том наконец, что они являются для других классов образцом для создания своих шедевров, которые давали бы столь же синтетические выражения их сущности или их представления о дей-

---

[5] Оговариваем условность этого деления. Субъективны и далеки от познания сущности их класса многие образы-типы, а тем более портреты реалистов. С другой стороны, творчество романтиков содержит в себе известные объективные элементы действительности.

[6] Подчеркиваю, что я говорю не о над- и внеклассовых чертах человека вообще, а о чертах, свойственных человеку любого собственнического класса, не об общечеловеческих, а об общеклассовых чертах. Подробнее об этом вопросе — в моей работе «Вековые образы». («Лит. энциклопедия», т. II).

ствительности и столь же служили бы их самоутверждению, как те шедевры служили своим классам, — во всем этом находит себе, на наш взгляд, материалистическое объяснение жизненность классиков; а то, что каждый класс на свой особый лад относится к тому или другому классику и по-своему использует его шедевры, является доказательством социально-классовой детерминированности их жизненности[7]. Закон жизненности класиков надо бы определить, как закон родственности социальных функций-классиков основной функции литературы. Эта функция состоит в том, чтобы дать синтетическое классовое познание и представление о действительности и тем наиболее совершенным образом служить самоутверждению класса, создающего данную литературу.

Именно поэтому более устойчивым был интерес последующих поколений к писателям, создавшим образы-типы, чем к писателям, которые создали образы-идеи. Более устойчивыми были литературные репутации Бальзака и Флобера, чем Гюго и Жорж Занд. Образ-тип, конечно, так же заключает в себе социальную идею, как и образ-идея. Растиньяк или Вотрен Бальзака так же выражают социальное уродство, как Квазимодо Гюго выражает физическое уродство. Мадам Бовари Флобера так же детерминирована определенным социально-классовым бытием и служила утверждению определенного классового бытия, как Карл Моор Шиллера или как Мельник из Анжиго Жорж Занд. И уж подавно Рудин или Базаров так же служили торжеству определенной социально-классовой психологии, как Рахметов Чернышевского. Однако по различным условиям классовой борьбы, породившей творчество всех этих писателей, они различным художественным образом выполняли свою социальную функцию, создавали образы-типы или образы-идеи. Образ-тип дает, хотя, конечно, тоже субъективно-классово, выражение действительности. Образ-идея дает выражение социальных устремлений писателя, создавшего этот тип, и может служить лишь косвенным материалом для выработки представлений о той социальной действительности, из которой выросли эти устремления.

Тартюф Мольера, выражая социальную идею молодой буржуазии, дает в то же самое время довольно полное и непосредственное знание той действительности, которая создала возможность для первых значительных литературных атак молодой буржуазии на старый порядок.

Но Карл Моор Шиллера, который знаменовал более сокрушительный натиск немецкой мелкой буржуазии на старый порядок в Германии, дает лишь косвенное представление о современной Шиллеру немецкой действительности. Нам приходится из идей, заключающихся в монологах Моора, делать выводы о той действительности, которую могли

---

[7] Нас здесь интересует объяснение социальной закономерности последующей сравнительной долговечности классиков. Отдельно стоит вопрос о социально-классовой детерминированности возникновения шедевров. Об этом ниже.

породить подобные идеи. Эти свойства образа-типа и образа-идеи определяют различное отношение последующих классов. Больше и постоянней ценятся классики, создавшие типы, более прочен и более постоянен интерес к Мольеру, чем к Шиллеру, ибо в образе-типе социальная функция и синтетическое выражение действительности совпадают, а в образе-идее выражение действительности лишь косвенное, а потому ущербное.

Образы-идеи, которые обычно являются порождением эпохи «бури и натиска», по своей социальной созвучности больше ценятся в последующих эпохах «бури и натиска», хотя бы их натиск был достаточно отличный от того натиска, который породил эти образы, и меньше ценятся в эпохи социального затишья. Отсюда многие эстеты делали заключение о большей художественности образов-типов, чем образов-идей, о большей художественности образов Флобера, чем образов Гюго. Главный аргумент этих эстетов состоял в ссылке на все ту же старую римскую пословицу, что, когда говорят пушки, молчат музы, а образы-идеи являются порождением эпох, когда музы молчат. Стало-быть, они создаются не творчеством муз, а творчеством пушек.

Эстеты при этом не сознают, что речь в данном случае идет о различных художественных вкусах эпохи социального затишья и социальных потрясений, о личных характерах художественности гениев социальной бури и социальных будней, но не о различной степени художественности. Не то, что одни произведения создаются музами, а другие пушками. Это деление не верно. Нет! — одни произведения создаются и музой пушек, музой революции и социальных потрясений, а другие — музой стабилизационных эпох или музой классов, которые стремятся подменить революцию стабильным «врастанием в социализм», что на деле обозначает постепенный возврат к капитализму.

Характер художественности образа-типа и образа-идеи различен потому, что один, как мы говорили, дает непосредственно социальную действительность, а другой главным образом социальные устремления, выросшие из определенной действительности, не возсоздавая при этом самой действительности или возсоздавая эту действительность в самых общих ее чертах.

Но степень художественности образа-типа одинаково как и образа-идеи зависит от того, насколько совершенно они дают синтетическое, типизирующее выражение психо-идеологии их класса, насколько полно они вскрывают само- и миропознание, само- и мировосприятие данного класса, насколько они, следовательно, совершенным образом служат самоутверждению класса, создавшего их.

IV

Мы предвидим возражение: но как же определить, является ли данное произведение синтетическим, типизирующим выражением психоидеологии данного класса, а тем более, как определить степень этой

синтетичности и типичности? Ведь определение этой степени является основным мерилом художественности в конкретной литературной критической практике.

Но это возражение ведет нас к агностицизму. А агностицизм, присущий тем или иным идеалистическим системам, глубоко чужд марксизму.

Ведь само установление социологического эквивалента данного художественного произведения и предполагает предварительное выяснение—психоидеологию какого класса данное произведение выражает и в какой мере оно эту психоидеологию выражает, насколько типичны поведение и переживание, черты и свойства, мысли, поступки и высказывания данного образа для данной социальной группы. Здесь-то и смыкаются воедино оба акта марксистской критики: установление социологического эквивалента и оценка художественности. Установить социологический эквивалент—значит определить, чью психоидеологию данное произведение выражает. Определить художественность—значит установить, насколько полно и совершенно, или насколько ущербно и случайно произведение выражает психоидеологию определенного класса.

Социологический эквивалент художественного произведения не изменяется из-за бездарности или из-за недостатка художественной культуры его автора. Но его художественная ущербность уничтожает или до крайности уменьшает его социальную значимость, ибо он лишь в небольшой степени может служить самоутверждению класса, чьей идеологией проникнут данный писатель.

Борьба за художественность поэтому не является лишь эстетским требованием, а имеет глубокий социально-политический смысл. Чем произведение художественней, тем совершеннее оно выполняет свою социальную функцию—помочь самоутверждению класса. Поэтому марксистская критика должна в полном соответствии с заветом Плеханова уделить такое внимание анализу «художественности».

Вопрос о том, как определить, в какой мере данное произведение дает синтетическое, типизирующее выражение психоидеологии данного класса, этот вопрос должен казаться неразрешимым для тех литературоведов, которые отказываются проверять образы литературы через образы действительности, которые ставят непроходимую грань между одной идеологией и другой идеологией. Но все эти вопросы не существуют для марксиста-диалектика, который вскрывает диалектическое единство разнообразных идеологий и диалектическое единство разнообразия воздействий базиса на различные надстройки.

То знание сущности любого класса, любой социальной группы, которое мы получаем из непосредственного изучения его производственной базы, из изучения его роли в политике, в классовой борьбе, из изучения его быта, его этических норм, характера его философии, его эстетических вкусов, вырастающих из его производственного ба-

жиса,—одним словом, вся та сумма знаний, которую дает нам диалектико-материалистический метод анализа социально-классового бытия, является объективнейшим мерилом для определения степени типизирующей значимости данного произведения для психоидеологии данного класса.

Здесь нам приходится еще раз вернуться к высказываниям тов. А. Гурштейна по вопросу о художественности.

Тов. Гурштейн пишет: «Мы разумеем под «художественностью» ту меру адэкватности, с какой сказалось в данном творчестве сознание класса». Если бы т. Гурштейн ограничился этой формулой, то не пришлось бы еще особенно возражать против нее. Выразить психо-идеологию класса, конечно, значит, выразить его сознание. Но т. Гурштейн дальше уточняет свое определение той формулой, которую мы уже приводили: «Художественность есть степень адэкватности в словесной фиксации подлинному художественному сознанию класса или социальной группы». И когда он переходит к разъяснению того, что он понимает под словами «подлинное художественное сознание класса», он на примере своей оценки бульварного романа показывает, что у него по существу никакого мерила художественности нет.

Уголовный роман, которым зачитывается мещанство, лишь в очень небольшой мере дает нам познание психоидеологии мещанства. Уголовный роман можно считать «адэкватным словесной фиксации подлинному художественному сознанию» мещанства, разве только если провести знак равенства между художественным сознанием и художественным вкусом. Наоборот: «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, выросшее из социального бытия мещанства и потому включившее в себе в определенной мере и уголовный роман, дает синтетическое выражение психоидеологии этого мещанства, никак не удовлетворяя художественному вкусу того мещанина, который является основным потребителем уголовного романа.

Еще один пример. Роман Вербицкий «Ключи счастья» содержал представление определенной группы мещанства об интеллигенции в революции, о роли рабочего класса в революции, но этот роман не давал не только интеллигенцию или рабочий класс в революции, он и не давал или давал очень частичное представление о мещанине в революции 1905 г.

Можно, конечно, дать синтетическое выражение психоидеологии мещанина, воссоздавая через типизирующее выражение его представления об интелигенции в революции или о рабочем классе в революции. «Органичность» Вербицкой состоит в том, что ее творчество является такой же органической частью обихода мещанства, как бумажные цветы или канарейка, но ее романы в такой же мере, как эти цветы, нехудожественны, ибо они дают представление о художественных вкусах мещанина, но еще не являются типическим художественным выражением самой психоидеологии мещанина.

Конечно, разница между уголовным романом и тем же «Преступлением и наказанием» Достоевского может состоять и в том, что уголовный роман имеет свой социологический эквивалент в одной группе мещанства, а «Преступление и наказание»—в другой группе мещанства, и что, следовательно, уголовный роман соответствует художественному сознанию первой группы, а «Преступление и наказание»—художественному сознанию второй группы. Но отнюдь не обязательно, чтобы речь шла о двух социальных группах. Та же социальная группа, которая создала уголовный роман, создала и «Преступление и наказание», и разница между ними была лишь в степени выражения социального сознания одной и той же группы, в ущербном и случайном выражении и в целостном синтетическом, типизирующем выражении психо-идеологии той же группы. Дело станет ясным от примера с уголовным романом и романом Достоевского, где дистанция между одной степенью художественного выражения данной социальной группы и другой степенью выражения этой группы огромная, и примером, где эта дистанция уже не столь разительна.

А. П. Чехов имел ряд соратников, которые в первое десятилетие его творчества выражали социальное бытие одной и той же группы русской радикальной буржуазии. Однако, Седой и Ежов остались забытыми посредственностями, а Чехов стал одной из центральных фигур русской литературы, потому что различна степень их выражения психоидеологии той социальной группы, идеологами которой они были.

Те давали частное, случайное. Чехов давал общее, синтетическое. Здесь мы приходим к тому центральному признаку художественности, через который осуществляется большая или меньшая синтетичность и типичность образа.

Никакое художественное произведение не содержит в себе того, что характеризует лишь данный конкретный частный случай.

Художественное произведение живет общим. Но воспроизведенное общее становится художественным воспроизведением, лишь если оно индивидуализировано. Мармеладов Достоевского художественно значим потому, что он есть выражение общего подпольного человека. То же самое Лебядкин («Бесы»), Снегирев («Братья Карамазовы»), Лебедев («Идиот»). Но каждый из этих подпольных людей—Мармеладов, Лебядкин, Снегирев, Лебедев—глубоко отличны друг от друга, и через это свое индивидуализированное они и достигают то общее, благодаря которому они становятся синтетическим, типизирующим выражением психоидеологии подпольного человека.

Таким же образом вся галлерия лишних людей Тургенева или хмурых людей Чехова, или богоборствующих и покорно христианствующих того же Достоевского получает свое синтетическое, типизирующее значение как раз через ту художественную убедительность, которая заключается в том, что их индивидуализирует, в том, что отличает

Рудина от Лаврецкого, Иванова от Дяди Вани, Ставрогина от Версилова или Ивана Карамазова, князя Мышкина от Алеши Карамазова.

Но индивидуализированное лишь тогда художественно значимо, когда оно выражает общее, а не случайное, не частное.

И здесь основное отличие уголовного романа мещанства от «Преступления и наказания», Вербицкой от доподлинного художника, который выражает ту же социальную группу, что Вербицкая, Ежова и Седова от А. П. Чехова и т. д.

Уголовный роман дает лишь частичное, случайное, суммарное выражение мещанства. «Преступление и наказание» дает синтетическое, типическое, индивидуализированное выражение того же мещанства. Если уголовный роман дает общее, а не суммарное, синтетическое, а не частное, типическое, а не случайное, он перестает быть бульварным романом и становится «Преступлением и наказанием». Таким образом, если слова Гурштейна о подлинном художественном сознании нужно понимать в смысле подлинного художественного выражения психоидеологии класса, то нельзя говорить о художественном бульварном романе, ибо это contradictio in a diecto.

Бульварный роман—это значит такой роман, который дает частичное, случайное, но никак не синтетическое целое, т.-е. иначе говоря: бульварному роману по самому своему существу нехватает тех основных качеств, которые составляют художественность.

То же самое будет верно по отношению к великосветскому роману. Обычно это—чтиво, содержащее описание внешнего, случайного, суммарного в жизни аристократии. Но опять-таки, если такой роман дает не внешнее, а глубинное, не частичное, не случайное, а общее и типическое, не суммарное, а индивидуализированное, он перестает быть великосветским романом и становится «Анной Карениной».

Больше того: становление литературы нового класса, то, что мы называем «выработкой его стиля», и состоит в переходе от частичного к общему, от случайного к типическому, от суммарного к индивидуализированному.

Почему Онегин или Печорин, Рудин или Лаврецкий представлял собой синоним кающегося дворянина или лишнего человека, но ни один из образов большевика в нашей литературе еще не воспринимается нами, еще не является синонимом большевика?

Да потому, что те образы уже содержали индивидуализированное общее, типическое, а в наших образах большевика частное еще довлеет над общим, случайное над типическим, суммарное над индивидуализированным.

В степени преодоления частного, случайного и суммарного и утверждения общего, типического, индивидуализированного состоит в основном отличие не только между посредственностью и одаренным писателем, между Ежовым и Чеховым, но и между большим писателем и гениальным писателем, между Тургеневым и Толстым.

Категория частного и общего здесь иная. Общее в творчестве Тургенева состоит в том, что он дал типическое выражение определенному слою дворянства своей эпохи. Но это общее становится частным для Толстого, который дал типическое выражение социального спуска дворянства, как синтез всей феодально-дворянской формации.

Из сказанного мы выводим, что художественность есть степень синтетического выражения психоидеологии определенного класса или социальной группы. Художественность осуществляется через индивидуализированное выражение общего. Совершенное индивидуализированное выражение общего дает художественный тип, дает Дон Кихота, Тартюфа, Хлестакова, дает то отличное, что отделяет Тартюфа от родственных ему Иудушки Головлева или Фомы Опискина и что делает каждого из этих Тартюфов исключительно значимыми и художественно полноценными. Степень художественности уменьшается в зависимости от того, насколько образ наполнен лишь частным, случайным, он теряет тогда не только в своем общем, но и в индивидуализированном, он перестает быть типом, он лишен тогда синтетичности этого основного качества художественности.

V

Различные условия классовой борьбы, разность социальных функций, выполняемых художественным творчеством, определяют разные формы художественности, приводят к созданию романтических, реалистических или символистических образов, философских, публицистических или психологических и многих других жанров.

Но именно потому, что все эти образы, все эти жанры являются не результатом произвола автора, а социально детерминированы, именно потому, что в них сказывается определенное классовое бытие, всем этим образам, всем этим жанрам дано достичь очень высокой степени художественности. Каждый из методов (реалистический, романтический, символистический и т. д.), каждый из этих жанров знает произведения, дающие типическое, синтетическое выражение психоидеологии определенных классов.

Стало-быть, художественность надо отличать не по литературной школе, не по жанру, а по степени его типизирующей, синтетической значимости.

Нельзя противопоставлять публицистический роман философскому или психологическому, политическую лирику любовной лирике и заявить, что публицистический роман или публицистическая лирика представляют собой менее художественные жанры, а философский или психологический роман и любовная лирика представляют собой более художественные жанры. Художественность оперделяется не методом[8],

[8] Мы, однако, полагаем, что романтизму, символизму, футуризму во всех его видах не дано достичь такой художественной полноты, как реализму, что объясняется тем, что класс от реализма уходит к романтизму, символизму или футуризму в эпоху таких своих кризисов, когда он менее в состоянии дать свое синтетическое художественное выражение.

не жанром, а степенью синтетичности, типичности художественного выражения психоидеологии класса.

Политическая лирика Гейне также была художественно совершенна, потому что она давала типическое выражение его класса, как и прославленные образцы любовной лирики. Таким же образом публицистические жанры многих произведений Салтыкова-Щедрина или Глеба Успенского, определяя иной характер их художественности, никак не снижали самой художественности.

Но перед нами встает сейчас другой вопрос. Литература почти каждой эпохи знает бездарностей, посредственностей, средних талантов, крупных писателей (Тургенев, Чехов), а подчас и гениальных писателей (Толстой, Достоевский). Одновременное сосуществование Толстого и Тургенева, Тургенева и Дружинина, Чехова и Потапенко, Достоевского и уголовных романистов — социально обусловлено, или является капризом природы, тайной рождения, биологической случайностью?

Иначе говоря: каждый ли класс на любом этапе в состоянии дать совершенное, синтетическое художественное выражение своего социального бытия?

Способность творить лишь посредственные произведения, даровитые или гениальные произведения, конечно, биологически обусловлено. Природа создает тот психо-физический инструмент, который творит. Но его наполнение, то, что один писатель создает реакционные романы, а другой, его современник, такого же дарования создает революционные романы,—это социально обусловлено.

Именно потому, что художественная реализация биологических способностей таланта социально детерминирована. Создание данным классом синтетических, совершенных художественных произведений или посредственных, незначительных, а то и эпигонских художественных произведений стоит в зависимости не от того, родились ли в его среде таланты и гении или посредственности и бездарности, а от социального положения его класса.

В среде русского крестьянства, русского рабочего класса до Октябрьской революции рождалось не мало одаренных людей, но все эти, как говорили, «самородки» погибали, калечили свои силы, не оставляя никаких или оставляя лишь очень незначительные следы в русской литературе и искусстве. Но Октябрьская революция создала возможность для более или менее нормального развития этих талантов, и крестьянские рабочие и писатели все больше начинают занимать передовые позиции литературы. А эпоха реконструкции, создав возможность для ударного призыва рабочих в литературу, уже стимулирует максимальное использование способностей каждого рабочего для художественного творчества.

С другой стороны, социальная катастрофа дворянства, буржуазии до крайности уменьшает возможность реализации художественных спо-

собностей писателей, родившихся в среде дворянства или буржуазии и остающихся на идеологических позициях своих классов.

Дело здесь отнюдь не в том, что редактора не принимают произведений, издатели отказываются их издавать, а Главлит не разрешает их печатать. Дело в том, что судьба их класса обрекает их на эпигонские повторения и штампованные перепевы. Лучшим тому доказательствам является литература буржуазных стран.

Там полиграфическая продукция все больше и больше довлеет над художественным творчеством. Буржуазная европейская литература знает сезонное чтиво, но не знает или почти не знает шедевров, несмотря на исключительное богатство накопленной художественной культуры. Причем—замечательно, что шедервы создают лишь писатели, дающие синтетическое выражение самосозерцания уходящих из мира, самоуглубление осознавшего, что все—в прошлом, и создают писатели, экклезиастически признающие суетность мира (Пруст, Джойс).

Но буржуазная литература не создает больше шедевров действенности, социального активизма, морального пафоса. Еще с большим правом, чем это делал Г. В. Плеханов, когда он писал свою работу «Искусство и общественная жизнь», мы можем повторить его слова, что: «Шансы их появления (появления выдающихся буржуазных произведений.—*И. Н.)* роковым образом уменьшаются. Кроме того, даже и выдающиеся произведения носят на себе теперь печать эпохи упадка» (Г. В. Плеханов, т. XIV, стр. 181). Последнее утверждение особенно становится верным, когда мы вспоминаем уже упомянутых Пруста и Джойса. Плеханов обосновал свою мысль тем, что происходит процесс «падения буржуазного порядка», но он оговорился, что отдельные выдающиеся «произведения возможны, разумеется, и теперь», потому что «не закончился социальный процесс падения буржуазного порядка».

За 18 лет, прошедших с тех пор, как Г. В. Плеханов это написал, до чрезвычайности углубился «социальный процесс падения буржуазного порядка» и, несмотря на это, мы продолжаем считать еще вероятным появление отдельных выдающихся произведений буржуазной литературы.

VI

Мы так считаем потому, что соглашаемся, что чем больше увеличивается процесс нисхождения буржуазии, тем меньше у нее возможности создания великих художественных произведений,—однако, неверным мы находим те предпосылки Г. В. Плеханова об истинной и ложной идее, от которых он приходит к данному выводу.

Г. В. Плеханов особенно подробно останавливается на вопросе о значении ложной идеи для художественности в статьях «Сын доктора Стокмана» и «Искусство и общественная жизнь». Нам кажется, что как в той, так и в другой статье он по этому вопросу высказывает

ряд соображений, характеризующих его, Плеханова, как гуманиста, но не как диалектика.

В статье «Сын доктора Стокмана» он пишет: Иван Карено проявляет «поистине редкую и достойную всякого уважения преданность идее, но какой идее? Идее истребления рабочего класса, идее человеконенавистничества. Карено обнаруживает замечательно хорошие качества, стремясь к замечательно дурной и, вдобавок еще, к совершенно нелепой цели. И это противоречие больше всего вредит художественному достоинству пьесы». И дальше он продолжает, что здоровые люди «обнаруживают великое самоотвержение лишь под влиянием великих идей. Идея истребления пролетариата не может вдохнуть самоотвержение»... Она—человеконенавистническая. «Да и нет надобности человеконенавистнику в самоотвержении; чтоб вредить людям, достаточно эгоизма. Это, кажется, очень хорошо понял Чернышевский... и потому его Эрик Фальк так же правдив в художественном смысле, как лжив в художественном смысле Иван Карено». (Г. В. Плеханов, т. XIV, стр. 254—255).

Нас в данном случае совершенно не интересует вопрос о том, каковы художественные достоинства пьесы Гамсуна «У царских врат», прав ли Плеханов в своей оценке этой пьесы, или нет. Нас интересует лишь аргументация Плеханова в защите его оценки художественных достоинств этой пьесы.

Плеханов оперирует общежитейскими, а не классовыми категориями. «Чтоб вредить людям, вполне достаточно эгоизма». Но чтоб отстоять свой классовый эгоизм, хотя бы человеконенавистнический классовый эгоизм, бывает подчас необходимой самоотверженность. И ниоткуда не следует, что погибающие классы не способны на самоотверженность. Если бы Плеханов был в этом пункте прав, то задача организации побед пролетариата во многом облегчилась бы. В. Шульгин в своей книжке «20-й год», конечно, и хлестаковствует. Но и за вычетом преувеличения и рисовки, которые там содержатся, эта книжка свидетельствует все же о значительной способности этого человека к самоотверженности, а его самоотверженность была глубоко человеконенавистнической, была направлена, в самом буквальном смысле этого слова, на истребление рабочего класса, на истребление русских крестьян.

Погибающий человеконенавистнический класс так же нуждается для защиты своих человеконенавистнических интересов в самоотверженности своих членов, как и класс прогрессивный. Он воспитывает всеми доступными ему средствами такую способность к самоотверженности. Он покрывает свои человеконенавистнические интересы идеями родины, патриотизма, сословной чистоты, культом инициативной личности как основного двигателя прогресса, признанием, что рост такой личности возможен лишь на базе собственности и социального неравенства, как стимулов инициативы личности, и т. д. и т. п. Он таким обра-

зом воспитывает в своем классе сознание своей моральной правоты, без чего самопожертвование действительно немыслимо.

Такого человеконенавистника, готового на величайшую жертвенность, ибо он глубоко уверен в своей моральной правоте, прекрасно показал В. Гюго в романе «93 год» в лице монархиста Лантенака. Образ Лантенака не является лишь «правдой поэта», он — и правда классовой борьбы. История контрреволюций знает такие образы, хотя и меньше, чем их знает история революций.

Самоотверженность — форма проявления внутренней связанности коллектива. Эту связанность классовый коллектив всеми средствами оберегает. Ибо распад этих связей неизбежно приводит его к гибели.

Стало-быть, самоотверженность может быть направлена на защиту человеконенавистнического, глубоко эгоистического классового коллектива в той мере, в какой идущий на самоотвержение не мыслит себе жизнь вне человеконенавистнических условий бытия его эгоистического коллектива, в той мере, в какой не совсем еще распались связи внутри коллектива, в той мере, в какой еще сохранился внутриклассовый коллективизм. Такой коллективизм возможен и внутри глубоко индивидуалистической социальной группы. Наоборот, самое существование этой индивидуалистической социальной группы немыслимо, если ее члены не чувствуют себя одним социальным целым, противопоставленным остальному миру.

Чем больше клонится к упадку класс, тем больше распадаются эти внутренние связи, тем больше увеличиваются его центробежные тенденции и уменьшаются его центростремительные тенденции и тем меньше становится его способность к самопожертвованию. Наоборот: чем больше поднимается класс, тем больше увеличиваются эти внутренние связи и тем больше способность отдельных его членов жертвовать собой за свой класс. Это приводит к контрасту сплошной капитуляции контрреволюционеров, предстающих перед судом пролетариата, и коммунистов, гордо и беззаветно отстаивающих свои идеи перед буржуазным судом.

Способность к жертвенности различна у погибающего и восходящего класса, она и различна и у различных восходящих классов—в зависимости от того, является ли этот класс по самой своей социальной природе коллективистическим или индивидуалистическим.

Молодая революционная буржуазия обнаруживала большую способность к жертвенной борьбе. Но индивидуалистический характер буржуазии определил то, что даже в дни ее революционной молодости она была менее жертвенна, чем пролетариат.

Но еще больше отличается способность к жертвенности одного и того же класса в эпохи его социальной прогрессивности и социальной регрессивности. Чем больше класс из прогрессивного становится регрессивным, человеконенавистническим, чем больше усиливается на него нажим класса, идущего ему на смену, тем меньше у него возмож-

ностей сохранить у своих членов субъективную уверенность их правоты, тем меньше у него возможностей сохранить внутриклассовые скрепы и тем меньше он в состоянии воспитывать в своей среде чувство самопожертвования. Тогда увеличивается процесс бегства с тонущего корабля. Популярным становятся тогда завет: «спасайся, кто может» и стремление примазаться к победителю. Лучшие представители класса, задолго до катастрофы, начинают ощущать запах гниения и, чуткие к призывам нового класса, уходят на его зов, проникаются его правотой, следовательно, и его жертвенностью.

Способность к самопожертвованию—это мера способности к защите своего класса. Но самопожертвование—всегда моральный акт, и он предполагает сознание своей моральной правоты. Это сознание, конечно, по самой своей сущности всегда классово-субъективно. И оно существует или не существует лишь в той мере, в какой класс еще жизненен или уже агонизирует, а не в той мере—гуманный он или не гуманный.

VII

Замена классовой аргументации гуманистической в постановке вопроса о самопожертвовании и привела Г. В. Плеханова к гуманистической, а не диалектической постановке проблемы ложной идеи.

Формально он это делал в защиту рабочего класса. Но нельзя защитить рабочий класс, подменяя диалектику гуманизмом. Здесь нам слышится зародыш тех тенденций, которые привели Г. В. Плеханова в годы войны к его попытке защитить свое оборончество ссылкой на «простые нормы права и нравственности», что привело его не к защите Интернационала, как он полагал, а к социал-предательству.

Вникнем в его постановку проблемы ложной и неложной идеи.

Г. В. Плеханов прав, когда он пишет: «Чем более соответствует исполнение замыслу,—чтобы употребить более общее выражение,—чем больше форма художественного произведения соответствует его идее, тем оно удачнее. Вот вам и объективное мерило художественности». (Г. В. Плеханов, т. XIV, стр. 180).

Дальше, полемизируя с А. В. Луначарским, он пишет: «Вспомним пьесу де-Кюреля «Le répas du lion». В основе этой пьесы лежит, как мы знаем, та ложная идея, что предприниматель относится к рабочим так же, как лев относится к шакалам, питающимся теми крохами, которые падают с его царского стола. Спрашивается, мог бы де-Кюрель верно выразить в своей драме эту ошибочную идею? Нет! Эта идея потому и ошибочна, что противоречит действительным отношениям между предпринимателем и его рабочими. Изобразить ее в художественном произведении—значит исказить действительность. А когда художественное произведение искажает действительность, тогда оно неудачно» (т. XIV, стр. 180—181).

Г. В. Плеханов прав в отношении пьесы де-Кюреля, но он не прав в своих общих выводах. Он становится на наивно-реалистическую, метафизически-гуманистическую точку зрения.

Постараемся это доказать.

Л. Н. Толстой, как это указывал и сам Г. В. Плеханов, в романе «Война и мир» давал неверное изображение отношений между помещиками и крепостными. Он, стало-быть, исказил действительность. Если и существовали элементы патриархальности в отношениях между помещиками и крепостными, то все же над ними довлели доподлинно крепостнические отношения. Иначе говоря: Толстой исказил действительность. И это не помешало «Войне и миру» стать шедевром мировой литературы.

В другой раз Г. В. Плеханов пишет в той же статье «Искусство и общественная жизнь», что: «Когда ложная идея кладется в основу художественного произведения, она вносит в него такие внутренние противоречия, от которых неизбежно страдает его эстетическое достоинство» (там же, стр. 150—151).

Л. Н. Толстой положил в основу «Войны и мира» идею: «нет в мире виноватых». Вся его философия истории, весь его детерминистический фатализм, проникавший весь роман, не только его рассуждения о войне, но и мотивировку поведения и переживаний персонажей, были продиктованы необходимостью доказать, что «нет в мире виноватых». Только так можно было реабилитировать дворянство перед судом шестидесятников [9].

То была «ложная идея»; она утверждала, что нет виноватых крепостников. Она искажала историческую действительность: подменяла аракчеевщину Отрадным. Она помогала дворянству закрепиться на позициях 1861 г. Она была в пользу уходящего дворянства против Некрасова и Чернышевского.

Но она в эстетическом плане все же дала «Войну и мир», причем этот роман стал таким исключительным шедевром, «шагом вперед в художественном развитии всего человечества» (Ленин) именно потому, что в нем совершенное соответствие замысла исполнению, формы идее, несмотря на объективную ложность идеи.

Г. В. Плеханов в подтверждение своей мысли о том, что объективный критерий художественности состоит в соответствии замысла исполнению, приводит пример с Леонардо да Винчи и маленьким Фемистоклюсом: «Когда Леонардо да Винчи рисовал, скажем, старика с бородой, то у него и выходил старик с бородой. Да еще как выходил! Так что при виде его мы говорим: «Как живой!» А когда Фемистоклюс нарисует такого старика, то мы лучше сделаем, если во избежание недо-

---

[9] Подробнее об этом — в моих работах «Ленин и Толстой». (Изд. Ком. Акад.) и «Литературный уход Л. Н. Толстого». («Литература и марксизм» № 4, 1929 г.).

разумений подпишем: «Это старик с бородой, а не что-нибудь другое» (там же, стр. 180).

Но у Фемистоклюса никакой-то ложной идеи не было. У него была та же идея, что у Леонардо да Винчи: нарисовать старика с бородой. Он лишь не смог выполнить своего замысла.

Аргументация—«как живой»—приводит нас вообще к определению художественности, как соответствие изображения объективной действительности, а не замыслу, не идее, которые всегда классово субъективны. Здесь таится признание, что художественными могут быть лишь реалистические произведения, и отрицание художественной значимости романтических, символистических или кубистических произведений. Между тем произведения, созданные по этим методам, художественны или не художественны не в той мере, в какой дают саму действительность «как живую», а в той мере, в какой они раскрывают представление определенного класса о действительности, иначе говоря,— в какой мере их исполнение соответствует их замыслу, форма их идее.

Ошибка Г. В. Плеханова, по нашему мнению, коренится в том, что он ставит знак равенства между прогрессивной идеей и вообще идеей произведения.

Но в том-то и дело, что художественность определяется степенью соответствия исполнения замыслу, формы идее, независимо от того, является ли замысел ложным, или неложным, идея—ложной или неложной, ведет ли эта идея к искажению действительности, или не ведет, а в зависимости от того, насколько идея сама по себе соответствует глубинному сознанию автора.

Лишь тогда автор в состоянии выполнить свой замысел, создать форму, соответствующую его идее, если сам-то замысел — глубинный, искренний, если идея для самого автора — истинная, искренняя, если сам автор верит в нее. Лживость и неискренность идеи — не степень реакционности и прогрессивности, а степень убежденности автора, степень соответствия доподлинному, глубинному сознанию автора.

Роман «Война и мир», как мы уже указывали, был по существу построен на «ложной идее». На «ложной идее» было построено большинство произведений писателей погибающих классов, романтизировавших ушедшее. Там тоже было искажение действительности, искажение тех взаимоотношений, которые были между господствовавшими и подчиненными. Их смысл всегда заключался в реализации прошлого и в отрицании пришедшего ему на смену настоящего. И все же нельзя отрицать высокой художественности многих из этих произведений.

Понятие «ложной идеи» не есть понятие абсолютной истины, абсолютной справедливости. Это — классовое понятие. Ложное и истинное — здесь мера данного класса. Идея произведения ложна, если она ложна с точки зрения сознания класса, творящего данное произведение; она верна, если она соответствует доподлинному сознанию данного класса. Она—ложна, если автор, развивающий ее, не верит в

нее; она — неложная, если автор продолжает быть глубоко уверенным в ее истинности. И все это независимо от того, является ли она реакционной, или прогрессивной, ведет ли она к искажению действительности или к верному воспроизведению действительности.

Мы позволим себе еще раз вернуться к Толстому. Его так называемые народные сказки — «Чем люди живы», «Сказка об Иване дураке», «Алеша Горшок» и др.— безусловно, построены на «ложной идее». В них — то «досюда», которое Г. В. Плеханов устанавливал, как границу их приемлемости. Из-за идей, содержащихся в них, В. И. Ленин писал о Л. Н. Толстом, что его писания «реакционны в самом доподлинном смысле этого слова». Но опять-таки едва ли кто-нибудь согласится отрицать исключительную художественность этих сказок. До конца «ложной», в смысле реакционности, является идея «Отца Сергия». В его убиении плоти несомненно больше человеконенавистничества, чем доподлинной здоровой любви к жизни и к человеку. И все же «Отец Сергий» — художественный шедерв.

Г. В. Плеханов дважды ссылается на авторитет Рескина, который писал, что «молодая девушка может петь о потерянной любви, но не может скряга петь о потерянных деньгах».

Г. В. Плеханову приходится ссылаться на авторитет идеалиста Рескина по тем же причинам, по которым он впоследствии, отстаивая свою оборонческую тактику ссылкой на «обычные нормы права и нравственности», взывал к Канту. Он и в том и в другом случае становился на абстрактно-гуманистическую, идеалистическую позицию. Защитить ее можно было только при помощи идеалистических авторитетов.

Альфред де Виньи, оплакивавший падение старой аристократической армии («Величие и падение армии»), был скрягой, который поет о потерянных деньгах. Он был таким же скрягой, когда он в поэме «Смерть волка» воспевал в образе волка гордое величие с исключительным достоинством умирающего старого порядка и противопоставлял ничтожность и жестокость охотников, олицетворявших революцию.

Ибо для класса его утерянная власть — это его утерянная любовь, это его погибшая молодость и жизнь. Класс уже тогда, когда он представляет собой безусловно и исключительно реакционные силы, еще в известной степени сохраняет сознание того, что его правда — это правда жизни, правда мира, и что его гибель — это гибель мира. В той мере, в какой он еще сохраняет в себе это убеждение, в той мере, в какой художественное выражение этой его классово ограниченной, исторически ложной, по существу человеконенавистнической идеи еще в состоянии помочь его самосохранению, закрепить за ним еще те или другие позиции,— он, создавая произведения, проникнутые этой идеей, создает произведения большей или меньшей художественности.

Мы уже указывали, что, чем больше класс падает, чем больше

усиливается класс, идущий ему на смену, тем меньше у погибающего класса средств воспитывать в своей среде доподлинную уверенность в своей правоте. Чем больше погибающий класс подвергается натиску нового класса, тем больше распадаются внутренние связи в среде погибающего класса, тем меньше возможностей, чтобы в среде его творцов сохранилось сознание правды и правоты их класса, тем меньше, следовательно, у них возможностей творить художественные произведения.

Что дело определяется не объективно правдивой или объективно ложной идеей, а тем, в какой степени погибающий класс подвергается натиску революционного класса, можно особенно убедиться при сопоставлении французской, немецкой и английской буржуазной литературы с русской буржуазной литературой.

Буржуазная литература капиталистических стран проникнута такими же ложными, в плехановском смысле этого слова, идеями, как писания русских буржуазных писателей. Однако, в то время, как «событием» русской дворянско-буржуазной литературы являются эпигонско-вульгарная «Зойкина квартира» и банально-слезливые, трафаретно-героические «Дни Турбиных» М. Булгакова, западная буржуазная литература имеет еще ряд значительных буржуазных писателей.

Г. В. Плеханов в данном случае недостаточно учитывает классовую функцию художественного творчества. Художественное творчество служит классовому самосохранению, классовому самоутверждению. Оно художественно совершенно или ущербно в зависимости от того, в какой мере оно способно выполнить эту свою функцию, а не в зависимости от того, какой идеей оно проникнуто.

При этом нельзя себе представить дело таким образом, что чем класс сильнее, тем совершеннее его творчество, и, наоборот: чем он слабее, тем его творчество посредственнее. Великие художественные гении русского дворянства пришли в эпоху его нисхождения. Та или иная идеология расцветает или увядает в зависимости от того, в какой степени она по конкретным условиям классовой борьбы может играть большую или меньшую роль для самосохранения или самоутверждения класса. Поэтому расцвет литературы класса совпадает иной раз с его закатом, а в эпоху его буйной молодости другая какая-нибудь идеология, политика или философия могут иной раз подняться до несравненно больших высот, чем его искусство.

Все это нас еще и еще раз убеждает, что плехановская трактовка верной и ложной идеи должна быть решительно ревизована. Она грозит нас увести из классовых диалектических позиций на гуманистически-идеалистические позиции [10].

---

[10] Пользуемся случаем, чтобы отметить, что работа Плеханова «Искусство и общественная жизнь», где он развивает свою теорию «сложной идеи», являясь во многом основополагающей для марксистского литературоведения, содержит наряду с верными положениями отдельные неверные положения, как его теория «ложной идеи», так и некоторые другие формулировки, грозящие самому классовому характеру марксистской эстетики. Мы здесь огра-

Резюмируем. Нет абсолютных норм красоты. Каждый класс имеет свое представление о ней. Но существует объективный критерий художественности. Художественность есть степень синтезирующего, типического, индивидуализированного выражения психоидеологии класса.

Художественность не есть мера реалистического изображения действительности, а мера выражения представления данного класса о действительности.

Поэтому основной предпосылкой художественности является соответствие формы идее или, иначе говоря, диалектическое единство формы и содержания, понимая под содержанием не сюжет, не фабулу, не описываемое, а идею, через которую воспринимается действительность, в свете которой дается описываемое и которая, как мы уже говорили в главе «Идея и образ» [11], организует все произведение.

Степень художественности определяется тем, в какой мере общее в произведении довлеет над частным, типическое над случайным, индивидуализированное над суммарным.

Способность класса творить художественное произведение, степень значимости его художественных произведений зависят от того,

---

ничимся пока одним примером. Делая ряд ценных изысканий и анализов для определения сущности теории искусства для искусства, он приходит к выводу: «Склонность искусства для искусства возникает там, где существует разлад между художниками и окружающей их общественной средой» (т. XIV, стр. 126, разрядка автора.— *И. Н.*)

Эта формулировка нуждается в существенной поправке. Она содержит в себе мысль, что есть такие писатели, которые не являются идеологами их среды, а выражают лишь свою личную идеологию. Это возврат, если не к Айхенвальду и Гершензону, то к Иванову-Разумнику. Художник выражает в лучшем случае, если придерживаться буквального текста этой формулировки, настроения интеллигенции, недовольной своим классом. Плеханов, как нам известно, не стоял на этой точке зрения. Он полагал, что художник выражает идеологию класса, что путь художника «зависит от общественной среды, окружающей» его (стр. 211), хотя «каждая личность идет своей особой походкой по дороге» класса. Поэтому правильнее было бы сформулировать таким образом: склонность «искусства для искусства» возникает там, где существует разлад между той социальной группой, идеологом которой является художник, и господствующим классом. На приводимом Плехановым примере Пушкина это значит, что «искусство для искусства» у Пушкина было выражением разлада между той группой дворянства, которая была разгромлена на Сенатской площади, и той общественной средой, чью социальную волю выполнял Николай I, разгромив и казнив декабристов.

Однако эта формула Плеханова нуждается еще в одном дополнении. Дело в том, что «искусство для искусства» может быть со стороны господствующего класса средством культивирования аполитичности и социальной пассивности масс, и художник, отстаивающий «искусство для искусства», тогда никакой разлад со своим господствующим классом не переживает. Таков был характер перепевов теории «искусства для искусства» Тютчевым, некоторыми символистами-декадентами эпохи реакции 1907 — 1917 гг.

[11] См. в нашей статье «Вопросы марксистского литературоведения», напеч. в ж. «Литература и марксизм», кн. 4—5, 1930 г.

в какой мере конкретные условия классовой борьбы позволяют писателю сохранить глубокую искреннюю уверенность в правде и правоте своей классовой идеи, в какой мере классовая правда писателя в состоянии социально организовать, в состоянии стимулировать следование по ее социальным путям.

Распад буржуазного общества все больше и больше лишает возможности буржуазию воспитывать в своей собственной среде уверенность и убеждение в своей правде и правоте, уменьшает способность буржуазии заразить другие классы своими идеями и тем самым все больше и больше уменьшает у буржуазных писателей их способность творить значительные художественные ценности.

Наоборот, в той мере, в какой правда пролетариата, идеи пролетариата все больше и больше становятся правдой и идеями всего человечества — трудового крестьянства, значительных слоев пролетаризирующейся мелкой буржуазии, лучших пластов интеллигенции, пред пролетарской литературой раскрываются исключительные возможности художественного творчества.

Всемирно-историческая социальная проблема «кто кого» и в области художественного творчества разрешается в пользу пролетариата, но литература сама по себе является одним из значительных факторов социальной борьбы. От того, с какой интенсивностью пролетарская литература осуществит ей предоставленные ее классом, всем историческим процессом возможности творить высокие художественные ценности, зависит мера ее воздействия на темпы разрешения проблемы «кто кого» в пользу пролетариата.

Творя художественные образы, дающие совершенное, синтетическое, типизирующее, индивидуализированное выражение психоидеологии пролетариата, пролетарская литература тем самым содействует торжеству идей своего класса, реальному осуществлению социализма.

И. К. Ипполит

ПОЛИТИЧЕСКИЙ РОМАН 60-х ГОДОВ

(Тургенев и Чернышевский)

I

На пороге шестидесятых годов, подобно монументу, высятся тургеневские «Отцы и дети». В накаленной атмосфере «эпохи великих реформ» это произведение сумело расшевелить весь литературный Геликон. С него принято начинать историю так называемого нигилизма. Некоторые исследователи приписывают Тургеневу даже изобретение этого термина [1]. Конечно, это не верно: Надеждин знал его еще в 30-х гг. (см. статью «Сонмище нигилистов» в «Вестнике Европы»), в пятидесятых его использовал казанский профессор Берви (см. рецензию о нем Добролюбова), наконец, чтобы не ходить далеко за примерами, он употреблен за три месяца до появления «Отцов и детей» в самом «Современнике»: «Добролюбов был нигилистом из нигилистов» («Совр.», 1861. XI),—писал Панаев в некрологе Добролюбова. Как видим, словцо это было в ходу задолго до Тургенева, но, несомненно, что в широкий обиход оно вошло с легкой руки последнего, приобретя права гражданства и став «крылатым».

Роман Тургенева имел шумный успех, хотя в нем и было нечто от succèr du scandal. «Со времени «Мертвых душ» Гоголя,—писал Буренин, — ни один из русских романов не производил такого впечатления, какое произвели «Отцы и дети» при их появлении». Еще сейчас, семь десятилетий спустя, мы испытываем волнение, читая этот роман, — насколько сильнее он воспринимался в свое время?! И первый вопрос, который должен об'яснить себе исследователь,—в чем же заключается сила и очарование романа? Где секрет его успеха?

---

[1] Повод к этому подал сам Тургенев: «выпущенным мною словом «нигилист» воспользовались многие»... — говорит он в статье по поводу «Отцов и детей» (Собр. соч., изд. Маркс, т. XII, стр. 98).

Проще всего было бы сказать, что «Отцы и дети» знаменуют собой зенит творческого расцвета, точку, где с предельной яркостью запечатлелись все стороны таланта Тургенева, где с высшей полнотой, отчетливостью и законченностью раскрылись заложенные в нем тенденции. Это объяснение было б хорошо, если б не было неверно. Талант Тургенева, каким мы его знаем в 1861 году, мало отличается от той степени зрелости, на которой он стоял пятилетием раньше или пятилетием позже. Нет никаких оснований ставить «Отцов и детей» в художественном отношении выше, скажем, «Дворянского гнезда», скорей наоборот: в последнем Тургенев не выходит из рамок родной социальной среды—средне-поместной усадьбы, здесь он свой образ развертывает плавно, свободно и целостно; не случайно именно в нем Тургенев создает едва ли не лучший из своих женских типов — Лизу Калитину, типичного «лишнего человека», «русского Гамлета»—Лаврецкого и ряд других, великолепно очерченных эпизодических фигур. Ряд исследователей, стоящих на разных методологических позициях, отмечают редкую гармонию формы и содержания, адэкватность образного выражения идее в данном произведении. В эстетическом отношении, как полнота выражения тургеневского стиля, «Дворянское гнездо» бесспорно выше «Отцов и детей», однако, оно не вызвало и десятой доли возбуждения, какое связано с «Отцами и детьми». Очевидно, не в художественном совершенстве романа надо искать секрет его успеха.

Уступая «Дворянскому гнезду» в эстетической ценности, «Отцы и дети» превосходят его по своей социальной значимости. В центре «Дворянского гнезда», как впрочем большинства произведений Тургенева, стоит, выражаясь по аналогии с «лишним», «натуральным» и т. п., — половой человек. Не надо быть большим знатоком Тургенева, чтобы с первого взгляда узнать в нем постоянного и излюбленного героя его повестей и рассказов; психологический анализ, как правило, сосредоточен в них на этой стороне человеческой деятельности, — острота этого анализа и доставила Тургеневу лестное звание «певца любви» [2]. Другое дело «Отцы и дети»,—героем их выступает человек общественный; проблема любви и нежных чувств сдвинута на третий план; в образной форме роман ставит актуальнейший для 60-х гг. вопрос о суб'екте эпохи, о герое времени. По существу, Тургенев решал здесь ту же задачу «Что делать?», которой посвящен роман Чернышевского. Этот роковой вопрос смутно вставал перед Тургеневым и в «Дворянском гнезде»: «Работать... делать...—вопил Лаврецкий в ответ на упреки Михалевича: — скажи лучше, что делать, Демосфен полтавский!» Во второй половине пятидесятых годов проблема «что делать» уже стояла перед среднепоместным землевладением, но еще

[2] Добролюбов сказал зло и метко, что Тургенев «не в состоянии был бы написать героическую эпопею... Из всей Илиады и Одиссеи он присваивает себе только рассказ о пребывании Улисса на острове Калипсы» («Когда же придет настоящий день»).

не с той остротой, как ее поставила крестьянская реформа. Поэтому и Тургенев внятно ответил на нее только в «Отцах и детях». Проблема очередных задач группы капитализирующегося поместного дворянства, которую представлял Тургенев, поставлена в романе с наибольшей для тогдашней литературы четкостью; в смысле политической насыщенности «Отцы и дети» — наиболее яркая вещь Тургенева. Острота социальной напряженности, пафос классовой борьбы, что ощутимо пульсирует на каждой странице романа, — вот где кроется разгадка его многолетнего успеха, вот, что до сих пор не позволяет отнестись к нему с вялым равнодушием.

Разумеется, с течением времени в оценке романа произошли большие сдвиги и для нас он интересен по другим мотивам, чем семьдесят лет назад: те стороны, которые когда-то играли главную роль, потускнели и на свет выступили те, которые тогда оставались в тени. Ныне его отнесли бы к жанру психологически-бытового романа (так и поступил, между прочим, Г. Горбачев), — на самом деле, он яркий образец социально-политического жанра; иначе нам не понять ни романа, ни полемической войны, которая вокруг него разыгралась.

Позиции враждующих лагерей в этой стычке чрезвычайно показательны: вся консервативная печать дружно выступила на защиту романа. Стоящий на крайне правом ее крыле, оголтелый обскурант В. И. Аскоченский растекался в похвалах: «превосходнейший роман», на его взгляд явился «одной из величайших заслуг Тургенева» [3]. Совершенно иначе встретил роман революционный лагерь («Современник», «Искра» и др.); там он вызвал столь же дружное негодование [4]: «новое произведение г. Тургенева в художественном отношении крайне неудовлетворительно, чтобы не сказать больше», — писал боевой орган разночинцев «Современник».—«Если же посмотреть на роман с точки зрения его тенденций, то он и с этой стороны так же неудовлетворителен, как и в художественном отношении» («Сов.», 1862, III). Стоит заметить, что Тургенев в общем верно предвидел разногласия, которые вызовет его роман, и вполне понимал, на чьи весы он кладет гирю; неожиданностью для него мог явиться только размах, который приняли эти дебаты.

II

Либеральная и культурно-историческая критика видела в романе буквальный смысл: проблему поколений, стариков и молодых, «отцов»

---

[3] «Домашняя беседа», 1862, № 19; Цит. по кн. Ю. Стеклова «Н. Г. Чернышевский», где отношению современников и самого Тургенева к «Отцам и детям» посвящено несколько страниц (т. II, стр. 36—42).

[4] Исключение составляет «Русское слово»; это можно об'яснить позицией радикальной буржуазии, которую занимал вождь журнала — Д. И. Писарев и для которого образ отрицателя, естественно, не является одиозным.

и «детей». Рассматривая произведение под этим углом зрения, она упрекала Тургенева, что он-де плохо изобразил представителей «людей 40-х гг.», и хвалила за Базарова, который на ее взгляд, удачно отражал психологию шестидеясятников. Однако, эта критика била мимо цели: самое противопоставление «отцов» «детям» не выдерживает критики. «Дети» были разные: Одинцова—ровесница Базарова, но это не мешает ей стоять обеими ногами на позиции «отцов». Катя, ее сестра, совсем «дитя», но еще крепче стоит на той же позиции; даже между Базаровым и Аркадием—глубокая пропасть. Они представляют два разных мира: Базаров—лекарский сын и дьячковский внук, гордый тем, что «дед землю пахал», Аркадий—наследник хорошего имения в двести душ, его дед не землю пахал, а командовал дивизией, где отец Базарова служил незаметным штаб-лекарем. И дружба их не является близостью двух единомышленников, двух равных: Базаров предстает человеком с прочными, самостоятельно выработанными и давно сложившимися убеждениями, законченным «нигилистом»; Аркадий—прозелит, недавно и поверхностно подпавший под его влияние; Базаров смотрит на него сверху вниз и без большого доверия. По существу они чужды друг другу, — это хорошо видно из разговора Аркадия со своей невестой:

«— Он... не то, что мне не нравится,—говорит она о Базарове,— а я чувствую, что и он мне чужой, и я ему чужая... да и вы ему чужой.

— Это почему?

— Как вам сказать... Он хищный, а мы с вами ручные» («Рус. Вестник», 1862, т. 37, стр. 629) [5].

Девица попала в точку, Аркадию нечего возразить. Кроме возраста, у него мало общего с Базаровым.

Совершенно несомненно, в форме столкновения двух поколений в романе развертывается столкновение двух общественных групп. Тургенев сталкивал между собой две группы, два направления, два мировоззрения—среднепоместного дворянства, которое фигурирует в качестве «отцов» [6] и разночинцев, вышедшей на авансцену радикальной мелкобуржуазной интеллигенции, названной им «нигилистами» Современники отлично понимали смысл данного в романе конфликта: «под категорию «детей»,— писал М. Антонович,— г. Тургенев подвел значительную часть современной литературы, так наз. ее отрицательное направление,

---

[5] Здесь и ниже цитирую по первоначальному тексту т. е. по «Рус. Вест.», и вовсе не из академического кокетства, а потому, что позднейшие тексты, принятые в собраниях соч. Т-ва в ряде частностей отличаются от журнального (разночтения оговорены у Н. Гутьяра: И. С. Тургенев. Юрьев 1907); так обр. не только научная добросовестность, но и текстологические соображения заставляют остановиться на указанном издании.

[6] В свою очередь «отцы» также распадаются на две группы: дворянской аристократии, представленной Павлом Кирсановым и капитализирующегося помещика (Ник. Кирсанов), причем первая отрицается в пользу второй. Ниже мы к этому вернемся.

которое он олицетворил в одном из своих героев» («Совр.», 1862, кн. III). Ось конфликта проходит по линии борьбы классов, а не возрастов,—вот первое, что нужно учесть, подходя к «Отцам и детям». Теперь взглянем, как разрешается этот конфликт. В центре его, как сказано, стоит представитель «отрицательного» направления — Евгений Базаров; проследим движение этого образа. Отметим сначала его одиночество: Базаров приходит неизвестно откуда и собирается действовать неизвестно с кем. Аркадий ему чужой, а Ситниковы и Кукшины—плохая опора. Изолированность Базарова от среды, от движения делает его образ как бы беспочвенным, что заставляет особо выделить вопрос о его генезисе, но об этом позже. Затем известно, что в то время, как спутники Базарова (Аркадий, Ситников) постепенно отпадают от него, сам он не сдается до конца, он умирает непримиренным. Однако он умирает и разбитым: его теории потерпели от жизни поражение по всем основным статьям: рационалист, отрицающий всяческие предрассудки,—он дерется на дуэли, налицо знаменательный разрыв «слова» и «дела»; всю жизнь Базаров воюет с барством, а в себе барина истребить не может; у автора этот штрих положен густой краской: «Увы, презрительно пожимавший плечом, умевший говорить с мужиками (как хвалился он в споре с Павлом Петровичем), этот самоуверенный Базаров и не подозревал, что он в их глазах был все-таки чем-то вроде шута горохового...» (647). Наконец окончательное крушение терпит Базаров от столь презираемой им «романтики», от любви: великий охотник до женщин, романтическую любовь он считал чем-то вроде уродства; жизнь отомстила ему, заставив пережить всю гамму любовных разочарований. Тургенев и здесь старательно подчеркивает расхождение теории и практики: «Нравится тебе женщина, — говаривал Базаров, — старайся добиться толку; а нельзя — ну, не надо, отвернись—земля не клином сошлась». Однако познакомившись с Одинцовой, Базаров почувствовал, как «что-то другое в него вселялось, чего он никак не допускал, над чем всегда трунил, что возмущало всю его гордость» (557). Реакционный критик (Головин) имел все основания сказать, что из разговора с Одинцовой герой вынес что-то очень похожее на разбитое сердце... Павел Петрович также был вправе вернуть Базарову ехидное замечание насчет человека, который «не мущина», который «раскис и опустился до того, что ни на что не стал способен», когда ему убили «карту женской любви». В конце концов, именно неразделенная любовь приводит Базарова к гибели: тиф убивает его только физически, духовно он умирает раньше: «лихорадка работы с него соскочила и заменилась тоскливою скукой и глухим беспокойством. Странная усталость замечалась во всех его движениях, даже походка его, твердая и стремительно смелая, изменилась» (645), — от того Базарова, каким мы его знали вначале, ничего не осталось. И смерть его вовсе не случайна, вовсе не противоречит сюжетной линии, как полагают некоторые критики,—она с необходимостью вытекает из

развития конфликта. В самом деле: кризис, переживаемый Базаровым, может разрешиться двояко:

во-первых, в сторону осознания Базаровым своих заблуждений не только практически, но и теоретически; этому мешает внутренняя логика образа: Базаров прямолинеен, сломаться он может, но согнуться ему нельзя; его смирение зазвучало бы чудовищной фальшью, не меньшей, чем переход в нигилизм Павла Петровича, например.

Во-вторых,—Базаров остался бы верен себе и преодолел «романтическую» слабость, но подобная развязка противоречила бы логике романа, его идее, свела бы на-нет все предшествующее развенчивание образа нигилиста.

Базаров, переходящий в стан отцов, был бы безмерно «тенденциозен», противореча элементарным требованиям художественной правдоподобности; Базаров, художественно цельный, победивший свои колебания, служил бы торжеству нигилизма, противореча «тенденции» романа. Противоречие неразрешимо, и единственный выход «снять» его, вмешательство провидения, воплощенное в тифозной бактерии.

Так образ нигилиста постепенно развенчивается в романе, в ходе действия Базаров воспроизводит те положения, отрицателем которых выступает вначале; отрицание—не выход, отрицание—отрицается. Что сталось бы с Базаровым, если бы он выздоровел, показывает судьба его спутника — Аркадия. Последний повторяет движение образа, суживая только амплитуду его колебаний. Теория и здесь не выдерживает столкновения с живой жизнью и терпит крах, но в отличие от Базарова юный Кирсанов не перерезал пуповины, соединяющий его с помещичьей культурой, нигилистские идеи не въелись в него глубоко, ему легче от них отказаться. Он капитулирует без истерик и драм, спокойно возвращаясь в лоно «отцов», в родовое поместье. В этом возвращении блудного птенца в дворянское гнездо заложена та же идея, что и в гибели Базарова: в обоих случаях победа за «отцами», конфликт решен в их пользу.

Апофеозом этой группы звучит эпилог романа—веселая свадьба и буколическая картина семейного очага: «все как будто похорошел и возмужали... Всем было немножко неловко, немножко грустно, и в сущности очень хорошо» (660). Мотив «назад в усадьбу» подкреплен и экономическими моментами: «Кирсанов, отец с сыном, поселились в Марьине. Дело их начинает поправляться; Аркадий сделался рьяным хозяином, и «ферма» уже приносит довольно значительный доход» (661).

Капитуляция разночинского нигилизма перед дворянской культурой, утверждение обуржуазивающегося на европейский манер поместья—к этому сводится, переводя ее с языка образов на язык понятий,—идея «Отцов и детей», принятая в штыки «Современником» и поднятая на щит «Русским Вестником». Это идее не противоречит, напротив, является одной из необходимых ее сторон,—борьба с крепост-

ничеством, критика правительственной политики, которая дана в романе, словом, прекраснодушный либерализм, характеризующий Тургенева-помещика. Либерал и крепостник, Тургенев и Катков, например, находились внутри одного лагеря, лагеря господствующих классов, противостоящего лагерю крестьянской революции, представленной, например, Чернышевским. Ленин не раз говорил об этом: «Либералы так же, как и крепостники, стояли на почве признания собственности и власти помещиков, осуждая с негодованием всякие революционные мысли об уничтожении этой собственности, о полном свержении этой власти» (т. XV, стр. 143).

III

Само собой, наш вывод, как и всякий вывод, нуждается в проверке. Для этой цели мы возьмем следующий за «Отцами и детьми» роман Тургенева, остающийся, кстати сказать, в рамках шестидесятых годов,—«Дым». Закономерность творчества проявляется в любом произведении автора, разница только в мере ее; обнаружив социальный характер и господствующие идеи одного из романов, мы всегда найдем в других—их предшествующее или дальнейшее развитие.

В центре «Дыма» стоит образ Литвинова, повторяющий все существенные черты Аркадия Кирсанова: в нем мы узнаем того же прогрессиста-помещика средней руки, с каким познакомились выше. Но диалектика творчества состоит не в том, чтобы конфликт всюду повторялся в одной и той же форме, — это исключало бы всякую динамику его, — а в том, что он воспроизводится постоянно на новой основе, решается в новых вариантах; класс осознает свое общественное бытие как по отношению к своему настоящему, прошлому и будущему, так и по отношению к другим классам. В «Дыме» конфликт среднепоместного дворянства обогащен еще одним мотивом: противоположением себя дворянской аристократии. Контуры этой стороны конфликта обозначены уже в «Отцах и детях» (см. прим. 6), как расхождение между Павлом и Николаем Кирсановыми. Николай Петрович признает несомненным достоинством молодого поколения, что «в них меньше следов барства»,— вполне естественная мысль для капитализирующегося помещика; в Павле Петровиче это барство, аристократизм, напротив, составляет основную черту характера. В схеме романа он полярно контрастен Базарову, такой же одиночка, как он, и также отрицаемый логикой образов. В картине семейного счастья «отцов» для него не находится угла, ему нет места вообще в реформирующейся России,—он выталкивается за границу, где будет прозябать до смерти; для романа, впрочем, он умирает раньше: «да он и был мертвец» — при жизни определяет его автор (627). Не учтя этого момента конфликта, нельзя понять и Базарова, нельзя понять глубины идеи романа.

В «Отцах и детях» есть еще один образ того же лагеря — бегло скользнувший в начале либерал-сановник, представитель бюрократических верхов,—Матвей Ильич Калязин, данный в совершенно ироническом плане. Задетая в «Отцах и детях» мимоходом, эта группа нашла в «Дыме» развернутое воплощение. Прямым продолжением Павла Кирсанова служит в «Дыме» образ генерала Ратмирова [7], около него группируется аристократическая среда—князья, графини, герцогини. Полнейшая пустота этого круга выясняется в сцене вечера у Ратмировых, где отечественный hige-life с увлечением занялся гипнотизированием рака: «ни одного искреннего слова, ни одной дельной мысли, ни одного нового факта» нельзя было там услышать наиболее благожелательно настроенному человеку. Тургенев сам подводит итог этой картине: «и хоть бы капля живой струи над всем этим хламом и сором. Какое старье, какой ненужный вздор, какие плохие пустяки занимали все эти головы, эти души, и не в один только этот вечер занимали их они, не только в свете,—но и дома, во все часы и дни, во всю ширину и глубину их существования. И какое невежество в конце концов. Какое непонимание всего, на чем зиждется, чем украшается человеческая жизнь». Эта характеристика достаточна, чтобы судить об отношении стержневого образа Тургенева к аристократической группе.

Теперь взглянем на отношение к «нигилистической» группе образов. Напомним, что действие романа отнесено к 1862 году, т.-е. к моменту появления «Отцов и детей» и таким образом как бы комментирует («зловещий комментарий!»—сказал Писарев) их. В «Отцах и детях» на позиции «детей» остались только Ситников и Кукшина. О судьбе их сказано глухо: Ситников «толчется» в Петербурге, а Кукшина попала за границу и «якшается» со студентами. В «Дыме» мы встречаем Евдокию Кукшину под псевдонимом Матрены Суханчиковой за границей, мы знакомимся с ней на вечере у Губарева, где она с прежней словоохотливостью говорит зараз о женском труде, Наполеоне, пролетариате и грузинском князе Чукчелидзеве, застрелившем жену из пушки... Кукшина не изменилась. Ситниковы также тут, теперь они зовутся Пищалкиными и Бамбаевыми, но остались прежними «пустозвонами». Вся среда, в которой они вращаются, вплоть до их лидера Губарева, освещена с памфлетной резкостью [8]. «Вавилонское столпо-

---

[7] См. сравнительный анализ обоих образов у А. Цейтлина («Тургенев и нигилизм», «Русс. яз. в советской школе» 1929, № 6).

[8] Что Губарев — образ откровенно памфлетный: бесспорно; но едва ли прав А. Цейтлин, добавляя, что «критика быстро установила, что он должен был изображать Огарева». Во-первых, это не верно фактически и, напр., Ал. Веселовский не без основания полагает, что здесь выведен Г. З. Елисеев. Во-вторых, порочен самый метод искать прототипов образа в качестве об'яснения его генезиса. Досужие критики давно решили, что князь Коко изображает Трубецкого, Ворошилов — Случевского, Ратмиров и Ирина — ген. Альбединского с женой и т. д. и т. п. (см., напр., сборн. «Тургенев и его время» М. 1923), но все это только догадки, и пусть

творение»,—характериузет это общество Потугин.—«Все люди отличные, а в результате ничего не выходит; припасы первый сорт, а блюдо хоть в рот не бери».

Обеим этим группам (аристократии и нигилистам) противостоит центральный образ романа—Литвинов. По характеру и генезису Литвинов, как сказано, является дальнейшим развитием образа Арк. Кирсанова: он стал старше, умнее, но говорит попрежнему красиво. «Все дым и пар, думал он, все как будто беспрестанно меняется, всюду новые образы, явления бегут за явлениями, а в сущности, все то же, да то же; все торопится, спешит куда-то — и все исчезает бесследно, ничего не достигая; другой ветер подул — и бросилось все в противоположную сторону, и там опять та же безустанная, тревожная—и ненужная игра... Вспомнились горячие споры, толки и крики у Губарева... дым, повторял он, дым и пар; вспомнился наконец и знаменитый пикник государственных людей... дым, дым и больше ничего». Что ж не дым? На чем отдохнуть глазу и уму в современной России? Где выход? Автор показывает его там же, где он был в «Отцах и детях». Литвинов, как и Аркадий, обретает покой, вернувшись к родным пенатам, в усадьбу; но это уже не патриархальное «гнездо»: «сам Литвинов кончил тем, что отдал большую часть земли крестьянам и с п о л у; возобновил ф а б р и к у, завел крошечную ферму с пятью в о л ь н о н а е м н ы м и работниками, расплатился с главными, частными долгами... И дух в нем окреп». Личное счастье Литвинов находит опять-таки не в кратком романе со светской львицей—Ириной, а—как и следовало ожидать—в лоне семьи, с кроткой Таней, питомицей провинциального дворянского гнезда.

Итак, логика образов «Дыма» снова утверждает торжество капитализирующегося на европейский манер помещика; конфликт этой группы с разлагающейся дворянско-крепостнической аристократией, с одной стороны; с разночинским нигилизмом, захватывающим часть дворянской молодежи,—с другой: таково основное содержание творчества Тургенева в 60-х годах. В обоих романах конфликт разрешается в пользу обуржуазившегося дворянства, индустриализирующегося поместья (фабрика Литвинова). Тургенев выступает в них идеологом «прусского»,—пользуясь классической формулировкой Ленина,—пути развития России. За семь лет, протекших между обоими романами, реформы были в основном закончены, политическое положение вполне определилось, классовое размежевание выступило отчетливо,—поэтому в «Дыме» тенденция «Отцов и детей» обозначилась резче, оголеннее. В дальнейшей эволюции творчества, в семидесятых годах линия развития Тургенева («прусский путь») выступит еще более ярко («Новь»), устраняя всякие сомнения в том, что именно данная социальная группа составляет основание, социологический эквивалент нашего автора, что

даже они оправдаются — приблизит ли это нас хоть на вершок к правильному пониманию характера этих образов?

к ней приводит генезис его образов, что ее идеи, эмоции, мироощущение нашли выражение в его произведениях.

IV

Пусть укажут нам хоть одно из самых замечательных, истинно-художественных произведений русской литературы, которое по своему влиянию на нравственное и умственное развитие страны могло бы поспорить с романом «Что делать?» Никто не укажет такого произведения, потому что его не было, нет и, наверное, не будет. С тех пор как завелись типографские станки в России и вплоть до нашего времени, ни одно печатное произведение не имело в России такого успеха, как «Что делать».

Плеханов.

Нашумевший роман Тургенева появился в февральской (1862 г.) книжке «Русского Вестника», уже в то время ставшим органом воинствующего консерватизма [9], органе «отцов»; через год в журнале-антагонисте, органе «детей», в «Современнике» появляется не менее знаменитый роман Чернышевского «Что делать?». По своей популярности последний смело может соперничать с первым; он вызвал колоссальное возбуждение, литературная полемика, с ним связанная, имела большой диапазон, который был бы еще обширнее, если бы его не сдерживали так называемые «независящие обстоятельства». Примечательно, что роман отразился не только в статьях, но и в действиях [10]; он сразу стал настольной книгой, «катехизисом» молодого поколения, деятельно проводившего в жизнь намеченные в романе принципы: свидетельствами этого полна тогдашняя литература, об этом говорят мемуары шести-

[9] Грубейшей ошибкой, основанной на непонимании или извращении русского исторического процесса, будет относить «Рус. Вестник» (тем более семидесятых годов!) к числу органов «умеренных либералов-западников», как это сделал в небезынтересной статье, посвященной «Что делать?» П. Воробьев («Рус. язык в сов. школе». 1930. № 3).

[10] Несколько примеров: всюду начали заводиться производительные и потребительские ассоциации, мастерские, — швейные, сапожные, переплетные, прачечные, коммуны для общежития, семейные квартиры с нейтральными комнатами и пр... Фиктивные браки с целью освобождения генеральских и купеческих дочек из-под семейного деспотизма в подражание Лопухову и Вере Павловне, сделались обыденным явлением жизни, причем редкая, освободившаяся таким образом, не заводила швейной мастерской и не разгадывала вещих снов, чтобы вполне уподобиться героине романа»,—вспоминает критик Скабичевский. «Тысячи дам и девиц пытались открывать артельные мастерские по программе Чернышевского», — пишет Е. Щепкина. «Мы искали в романе программы своей деятельности. Мы читали роман чуть не коленопреклоненно, с таким благочестием, какое не допускает ни малейшей улыбки на уста, с каким читают богослужебные книги», — читаем у другого современника. Масса примеров подобного рода собрана в ст. Н. Бродского. «Н. Чернышевский и читатели 60-х годов» («Вестник воспитания», 1914, IX) и в ст. А. Скафтымова. «Роман. «Что делать?» (Сборник «Н. Чернышевский», Саратов, 1926).

десятников, то же утверждает Плеханов. О резонансе, который приобрел роман, можно судить по тому, что даже мракобес Цитович вынужден был сознаться, что ему «за 16 лет пребывания в университете не удавалось встретить студента, который бы не прочел знаменитого романа еще в гимназии; а гимназистка 5—6 класса считалась бы дурой, если бы не ознакомилась с похождениями Веры Павловны». Это пишет открытый враг, стало быть, здесь наверное нет преувеличения [11].

Насколько горячи были симпатии к роману в революционном лагере, настолько же горячо было возмущение противоположного. Что роман в художественном отношении представлял в их глазах менее, чем ничто,—само собой разумеется. Даже пытавшийся взять лойяльный тон Лесков начал с того, что «роман г. Чернышевского со стороны искусства ниже всякой критики: он просто смешон»; «в будущем он не проживет долго»,— предрекал он. Лесков оказался плохим пророком, и история зло посмеялась над ним: «бездарный» Чернышевский жив и читается доселе, а кто нынче помнит о «Некуда», «На ножах» и т. п. романах изысканного Лескова?

Если бы дело заключалось только в эстетических достоинствах, они могли бы еще простить Чернышевскому, но речь шла не об эстетике, пахло вещами поопаснее. Катков видел в романе «философию растления», а чувствительного Страхова при его чтении пробрал «холод ужаса». «Мы с Катковым,—рассказывает Фет,—не могли притти в себя от недоумения и не знали только, чему удивляться более — цинической ли нелепости всего романа или явному сообщничеству существующей цензуры с проповедью двоеженства, фальшивых паспортов..., атеизма и анархии»... «Марат верхом на Пугачеве»,—вопили наиболее проницательные [12].

---

[11] Приятно привести еще одно компетентное свидетельство того учреждения, которое выдало самую лестную аттестацию «Отцам и детям» — цензурного комитета: «под обаянием этого романа, явившегося в печати, несмотря на полное отрицание в нем всех принятых основ семейства и нравственности — все падшее, все неразвитое или неимевшее случая получить нравственное направление, все таковые суб'екты женского пола в нашем современном обществе, стремятся создать для себя на практике такой вид общественной организации, который исключал бы понятия о каких бы то ни было семейных обязанностях». «Роман имел большой успех между поверхностно-образованной нашей моледежью обоего пола, ...а это значит, у большинства читающей публики... Были примеры, что дочери покидали отцов и матерей, жены — мужей; появились попытки устройства на практике коммунистического общежития в виде каких то общин и ремесленных артелей. Всего же хуже то, — сокрушался официальный критик, — что все эти нелепые и вредные понятия нашли себе сочувствие, как новые идеи, у множества молодых педагогов»... (цитирую по книге М. Лемке, «Эпоха цензурных реформ», стр. 487—489).

[12] В выражениях вообще не стеснялись: «Что такое, — спрашивал себя цитированный выше Цитович, — эта Вера Павловна? Подкидыш Содома, наперсница Мессалины, самка Искариота». Подробнее об отзывах критики см. Н. Денисюк, «Критическая литература о произведениях Н. Чернышевского» (М. 1908 г.), Г. Берлинер, «Н. Г. Чернышевский и его литературные враги»

Знакомые нам публицисты «Домашней беседы» заключали эти посылки логическими выводами: «Не наше дело указывать правительству меры, к которым оно обязано прибегнуть для пресечения такой страшной разнузданности: мы имеем в виду только (!) пропагандистов этой гнусной коммуны. Почему бы не расправиться с ними, как долг повелевает?» Журнал не ограничивался доносами и провокационными намеками; в том же гнусном, елейно-ханжеском тоне он требовал бичей и скорпионов для беллетристов «Современника»: «в исправительные заведения этих эмансипированных супругов, да засадить их за урочную работу, да не давать ни есть, ни пить, пока они не выработают себе на дневное пропитание, и пока не выйдет у них из головы эмансипированная дурь!» (Верным средством «выбить дурь» Аскоченский считал «непременное обязательство учиться богу молиться и бывать при каждом богослужении»). Эта заметка написана по поводу «Смелого шага» повести Леона Бэнди (Л. Мечникова), но явно метит выше; если вспомнить, что в это время приговор по процессу Чернышевского еще не был утвержден, то нижеследующие строки приобретают особую выразительность: «... а если и этим их не проймешь, то есть дорога и подальше... Ведь душегубцам и зажигателям находят же место вдали от благоустроенных обществ (читай—в Сибири, на каторге.—*И. И.)*: а эти господа во сто, в миллион раз хуже их. «Не убойтеся,— сказал спаситель мира,—от убивающего тело, души же не могущих убити: убойтеся же паче могущего и душу и тело погубити». Долго ли мы будем с ними церемониться и гуманничать...» [13]. Несомненно, что в общем хоре общественного мнения правительство ловило именно эти ноты, и в расправе над Чернышевским указанные органы несли свою долю вины.

Если отвлечься от практических последствий разыгравшейся свистопляски, она являлась лучшей похвалой для романа, показывая, что он попал в цель. Вместе со своим соратником Некрасовым, Чернышевский мог сказать, что

...ловит звуки одобренья
Не в сладком ропоте хвалы,
А в диких криках озлобленья.

Тот факт, что роман Чернышевского появился вслед за «Отцами и детьми», как бы в ответ на них, не прошел незаметным для современников. Большинство критиков и рецензентов связывало оба романа: «Роман г. Чернышевского написан против «Отцов и детей»,—писал анонимный критик «Отечественных записок» (1863, № 10). — Всюду вы чувствуете ответ на чужие слова, а не что-либо самостоятельное. Это не роман, а статья полемическая, вроде статей гг. Антоновича и Писа-

---

(М. 1930 г.), Ю. Стеклов, «Н. Г. Чернышевский» (М. 1928 г., т. II, часть IV), упомянутые статьи А. Скафтымова и П. Воробьева.

[13] «Дом. бес.». № 8.22.II.1864. Критика до сих пор не обратила должного внимания на приводимую статью.

рева». Здесь верно прощупана заостренность романа, его полемическая направленность. Нынче последний момент уже не ощущается, читатель воспринимает «Что делать?», не увязывая его с литературно-политической обстановкой 60-х гг., при этом остаются темными ряд существенных черт романа, непонятных вне данной связи. Чернышевский не скрывал этой связи: в центре обоих романов стоит один герой—«новый человек», конфликт его со «старыми» людьми составляет для обоих — основное содержание; совпадают даже ряд второстепенных деталей, напр., занятие естественными науками, совпадают даже имена действующих лиц: Кирсанов, Катя (было ли это со стороны Чернышевского сознательным актом или бессознательным—не имеет большого значения); наконец, ряд пассажей романа вообще приобретает смысл только как реплики на соответствующие места «Отцов и детей»; один пример нам это покажет. В конце десятого раздела второй главы появляется резкая филиппика против эстетических литераторов, к которой в свою очередь пристегнут еще один полупрозрачный намек: «А по мнению других, изучавших натуру человека в кругах, еще более богатых эстетическим чувством, чем компания наших эстетических литераторов, молодые люди в таких случаях непременно потолкуют о женщине даже с самой пластической стороны». Для современного читателя эта фраза звучит глухо и темно, он не понимает, ни о чем здесь речь, ни в чей огород это камешек, и обычно пропускает эти абзацы, так и не объяснив себе их смысла. Между тем, если вспомнить замечания Базарова и Аркадия о «роскошных плечах», «богатом теле» Одинцовой и т. п. аксессуарах, то обнаружится прямая отповедь тургеневским героям. И тогда станет ясным и последующий текст: «Оно так и было, да не теперь, господа; оно и теперь так бывает, да не в той части молодежи, которая одна и называется нынешней молодежью» (66) [14]. Таких примеров в романе изрядное количество.

В «Что делать?» также сохранено деление на поколения: «дети» (Лопухов, Верочка, Рахметов) и здесь противостоят «отцам» (Розальские, Полозов и т. д.), но борьба поколений здесь еще меньше может быть принята за основной конфликт романа, чем в «Отцах и детях» [15]. Молодые годами Серж, юный Сторешников прямо названы «старыми», безнадежными людьми; группа «стариков» не занимает центрального места в романе, они — фигуры в основном эпизодические — выведены преимущественно, как фон для контрастов. Не на них падает ударение

[14] Здесь и ниже цитирую по IX тому «Полного собрания сочинений». (Спб. 1906).

[15] Впрочем, и теперь не перевелись сторонники подобных взглядов. Так Г. Берлинер считает ужасно важным этот момент (борьбы поколений): «Можно сказать с уверенностью, что если бы в романе не было такого противопоставления, он потерял бы много в своем значении и, может быть, не произвел бы такого сильного впечатления на молодежь» (стр. 167). Неоправданная уверенность! Она свидетельствует лишь о недооценке автором истинного значения великого романа.

в романе и не за ними, в противоположность Тургеневу, остается победа. Худо зачерченный Тургеневым разночинец приобретает у Чернышевского полное развитие, вырастая в центральный образ романа. «Новый человек», его мысли, чувства, поведение,—вот что образует роман. Не видя в «Что делать?» полемики с «Отцами и детьми», мы, как сказано, закрыли бы себе возможность понять до конца это произведение. Но констатировав только эту полемику, мы поймем в романе еще очень мало. В этот грех впал автор новейшей работы о Чернышевском — цитированный выше Г. Берлинер: «с первого взгляда,—говорит он,— как будто трудно поверить, что единственным импульсом, побудившим Чернышевского написать «Что делать?, был роман Тургенева» (166). Г. Берлинер доказывает, что, напротив, именно так и было: Тургенев, чтобы ударить по Добролюбову и «Современнику», выпустил «Отцов и детей», а «Чернышевский в свою очередь написал роман для того, чтобы парировать нанесенный удар» (178). Подобное объяснение далеко от марксистского; историко-литературные параллели могут, как в данном случае, объяснить дату романа, историю текста, частично самый текст, — словом, — многое из того, что создает индивидуальную физиономию произведения, но и только. Генезиса характеров из них не выведешь, наивно и близоруко объяснять образ, например, Рахметова полемическим жаром или желанием «осадить» Базарова. Берлинер, видимо, полагает, что Базаров всего-навсего злая карикатура на Добролюбова, так сказать, акула, тогда как Рахметовы и Вера Павловна нечто вроде фурьеристских анти-акул и анти-львов. Он не понимает более глубоких источников, питающих их появление, и, понятно, жестоко заблуждается. Характеры не создаются ad hoc, образы «Что делать?» носились в сознании автора задолго до знакомства с «Отцами и детьми» (ряд мотивов романа совпадает еще с саратовскими дневниками), последнее, вместе с рядом сопутствующих (если таковыми позволительно назвать Петропавловскую крепость) моментов, было лишь толчком, поводом для фиксации этих образов на бумаге. Задача исследователя, как мы ее понимаем, и состоит в том, чтобы за случайными внешними обстоятельствами разыскать и обнаружить основу, социальную природу образов, вскрыть их логику и движение, а тем самым объяснить эстетическую значимость произведения и его общественную функцию. Поэтому мы считаем себя в праве ограничиться сказанным по поводу несомненного влияния «Отцов и детей на «Что делать?», чтобы перейти к выяснению самого существа: органического состава романа.

V

Если приглядеться ближе, станет заметно, что большинство героев «Что делать?» являются вариантами одного основного характера. «Все резко выдающиеся черты их,—говорит автор,—черты не индивидуумов, а типа». И этот характер, этот тип—вышедший на общественную арену разночинец.

Основное ядро героев — порождение единой социальной среды, в романе это показано очень выпукло. Возьмем, для начала, их биографии,— окажется, они почти не разнятся между собой: Кирсанов — сын писца уездного суда, Лопухов—сын мещанина, о нем нельзя сказать «почти ничего такого, что не надо было бы повторить и о Кирсанове», автор даже «затрудняется обособить» их. То же он повторяет, характеризуя их далее: «Оба рано привыкли пробивать себе дорогу своей грудью, не имея никакой поддержки; да и вообще, между ними было много сходства, так что, если бы их встречать только порознь, то оба они оказались бы людьми одного характера (40),— надо добавить, они не только к а з а л и с ь, но и б ы л и в основном одной складки характера и то, что автор считает за их различие («Лопухов несколько сдержаннее, его товарищ — несколько экспансивнее»),— только выдает их сходство. Вера Павловна,— третье главное лицо,— дочь помощника столоначальника в каком-то департаменте, т. е. мало отличается в этом отношении от Лопухова и Кирсанова. Исключение составляет Рахметов, о нем ниже.

Конечно, для критика биографии героев, сообщаемые автором, не играют решающего слова, они только дают Ариаднину нить для дальнейшего изучения. Переходя от биографий к характерам, мы опять подмечаем их общность: все психологическое содержание героев можно свести к нескольким основным чертам, входящим в число непременных их качеств. Первая, основная, всепроникающая черта—рассудочность, рационализм. «Хладнокровная практичность, ровная и рассчетливая деятельность, деятельная рассудительность»—так сам автор формулировал «главную черту». О Рахметове нечего говорить, он—воплощение рассудка, но в сильнейшей степени одарены этим качеством и Лопухов, и Кирсанов: размышления заменяют у них поступки, под каждое, малейшее и простейшее движение их всегда подведен солидный логический фундамент. Не отличается от них и Вера Павловна—вспомним ее речи к мастерской (116—117), беседу с Жюли (27) и т. д. и т. п.; не свободны от этой черты даже эпизодические фигуры романа (Мерцалов, Катя), даже появляющаяся в паре сцен французская лоретка и та говорит не иначе, как безупречными силлогизмами: «Вам известно мое мнение о деле, по которому мы видимся теперь и которое стало-быть мне не нужно вновь характеризовать. Я видела ту молодую особу, следовательно»... и т. д. (24).

«Трезвая рассудительность» неотделима от теории «разумного эгоизма», лежащей в основе их философии. Пружиной человеческих действий является «расчет», обдуманное и взвешенное понимание «выгоды». «Всякий человек эгоист,— говорит Кирсанов,— я тоже», но Чернышевский разъясняет, что эгоизм-то бывает разный [16]. Верочкина мать—

[16] Видишь ли, государь мой, проницательный читатель, какие хитрецы благородные-то люди, и как играет в них эгоизм-то: не так, как в тебе, государь мой, потому что удовольствие-то находят они не в том, в чем ты; они,

эгоистка и Лопухов — эгоист, но разве можно их сравнить? Лопухов из «эгоизма», когда того требуют интересы любимого им человека, не раздумывая, ломает прекрасную карьеру, на подготовку которой ушло столько времени и трудов; Кирсанов из «эгоизма» разыгрывает дурака и пошляка, чтоб устраниться от Лопуховой, когда это может нарушить спокойствие его друга. Как видим, самый эгоизм понят весьма своеобразно и в этом состоит разгадка вопроса: всеми людьми движет интерес, но один п о н и м а е т его дурно, как свои ближайшие, корыстные выгоды, другие с о з н а ю т, что их личный интерес в конечном счете совпадает с общечеловеческим и соответственно этому поступают. Стало-быть, поведение человека определяется степенью его сознательности, «рассудительности»,— типично «просветительская» установка. Если Франциск из Ассизи называл своей невестой благостную нищету, то Лопухов называет ею — «любовь к людям»; но тем самым индивидуальный эгоизм превращается в «общественный эгоизм», т. е. в собственную противоположность, в альтруизм. Основа этой путаницы,— неуменье стать на историческую точку зрения и понять классовую изнанку коллизии интересов,— достаточно выяснена в марксистской литературе, чтобы к ней не возвращаться; едва ли надо распространяться и о ее социальном смысле.

Заметим, что у представителей противоположной «новым людям» группы подчеркнуто именно отсутствие этой черты: они не рассудительны, не умеют руководиться верно понятым интересом, и в силу этого их поступки им же невыгодны, их жизнь пуста, бедна и неоправдана (супруги Розальские, Серж и Жюли, Соловцов и Сторешников): «неразумная» жизнь не может быть счастливой. Вообще «разуму», в соответствии с «просветительской» концепцией автора, отводится решающая роль в ходе прогресса; на принципах разума и выгоды построена маленькая ячейка общества—швейная мастерская и на этих же великих, но простых принципах основывается будущее общежитие. В социалистическом обществе люди стали «только умнее»,—ничего больше: — «нужно только быть рассудительными,—поучает спутница Веры Павловны,—уметь хорошо устроиться, узнать, как выгоднее употреблять средства» (262—263). Рационалистические тона, как видим, не ограничиваются «мышлением образов», а составляют образ мышления, атмосферу всего романа. Забегая вперед, скажем, что именно эта черта определила ряд структурных особенностей (задержанная экспозиция,

видишь ли, высшее свое наслаждение находят в том, чтобы люди, которых они уважают, думали о них, как о благородных людях, и для этого, государь мой, они хлопочат и придумывают всякие штуки не менее усердно, чем ты для своих целей, только цели-то у вас различные, потому и штуки придумываются неодинаковые тобою и ими: ты придумываешь дрянные, вредные для других, а они придумывают честные, полезные для других» (2[illegible]9). Ирония не должна заслонить от нас серьезности этой мысли, а насколько она серьезна, можно судить, сравнив ее хотя бы со статьей «Антропологический принцип в философии».

обилие диалогов и т. д.), которые создали легенду о «нехудожественности» романа: на самом деле, это было вовсе не следствием бедности авторского таланта, слабости изобразительных сил, а необходимым выражением стилевых тенденций романа.

Остается сказать, что самая гипертрофия роли разума находит объяснение не в личных свойствах автора, не в его, Н. Г. Чернышевского, рационализме, а в социальной природе представленной Чернышевским группы: разночинец, поднятый на гребне общественного подъема, в эпоху кризиса старых хозяйственных форм и перехода к новым, выдвигаемый историей в качестве новой общественной силы,—абстрагирует эту социальную силу в извечную силу разума. Бессильный понять характер мыслящей силы, он трансформирует ее в силу мысли, которая затем, как Демиург, образует мир. Мелкобуржуазная интеллигенция pur sang, вращающаяся по преимуществу в сфере умственных движений, она естественно склонна самое действительность объяснить и преобразовать движением умов. У Чернышевского (особенно, в исторической концепции) были сильны идеалистические веяния, он не мог не переоценивать силы идей, и это был порок его мировоззрения, хотя на данной стадии общественного движения даже его ошибки имели объективно-революционный смысл. Апелляция к действительному разуму покрывала в 60-х гг. отрицание неразумной действительности; рассудок выступал в роли критика: он иронически перетряхивал одно за другим традиционные установления семьи, школы, государства и, вдоволь поиздевавшись над ними, отбрасывал их, как старый хлам, на задний двор истории. Отрицатели, по прекрасному выражению Герцена, «не превращали что-нибудь в ничего, а раскрывали, что ничего, принимаемое за что-нибудь,— оптический обман». Освобождающее значение критического разума не ограничивалось «разумной критикой», разрушением предрассудков, от них мысль переходила ко всей существующей системе и «улетучивала» ее, а отсюда шел прямой путь к необходимости создания нового общества на р а з у м н ы х началах; революционизирующий характер этой логики не оставляет сомнений. Таким образом, мы можем дополнить и уточнить наш вывод: «Что делать?»—продукт революционной мелкой буржуазии, но не мелкобуржуазному корню обязан роман Чернышевского своим неувядающим успехом, а революционному духу, который тогда отличал авангард данного класса, благодаря которому Ленин квалифицировал Чернышевского, как «революционного демократа», «замечательно глубокого критика капитализма».

Из двучленной формулы Чернышевского — «деятельная рассудительность» мы рассмотрели вторую сторону. Другая сторона — «рассудительная деятельность» — является лишь ее выражением: человек, знающий «что делать», естественно, что-то делает, он действенен. Правда, их деятельность не отличается большой наглядностью; мы не видим героев за работой, но знаем, что Кирсанов — врач, Лопухов — экономист, Вера Павловна — организаторша мастерской, позже —

медичка. Все они ценят и любят труд: «нужно иметь такое дело, от которого нельзя отказаться, которое нельзя отложить, — тогда человек несравненно тверже»,— говорит Вера Павловна. «В антропологическом анализе, — обобщает другой герой, — труд представляется коренною формою движения, дающей основание и содержание всем другим формам: развлечению, отдыху, забаве, веселью». Труд для них не наказание, а радость, не принуждение, а необходимая деятельность. Это отношение к труду принципиально отлично от того, которое встречаем в дворянской литературе: здесь слышен голос новой общественной группы, не оторванной от трудовой деятельности и потому не потерявшей уважения к труду. Горячий гимн труду, вера в его целительность, призыв заменить праздное существование работой на пользу человечества, пафос труда, которым проникнут роман, и составляет большую долю его обаятельности. Для разночинца, «умственного пролетария», он звучал, как новая нагорная проповедь и пользовался не меньшей популярностью, чем та в свое время.

Пропаганда труда важна еще в одном отношении: труд обеспечивает независимость. Без независимости нет свободы, а без труда нет истинной независимости, — так поставлен вопрос Чернышевским Независимости добиваются или уже обладают ею все герои романа, без этой черты они были бы неполны, следовательно, ложны. Однако и здесь вопрос расчленяется: к 60-м гг. для мужчины требование независимости стало само собой разумеющимся, но Чернышевский распространил его на женщину, а это означало целый переворот во взглядах на семью и брак. Верочка еще в девушках мечтала: «Независимость! Независимость! Главное — независимость! Делать, что хочу, — жить, как хочу, никого не спрашиваясь, ничего ни от кого не требовать, ни в ком ни нуждаться!» (73). Занявшись медициной, она вскоре почувствовала себя другим человеком и именно потому, что прикоснулась к живительному источнику труда, дающего независимость. Хотя эта мысль показана яснее ясного, Чернышевский, верный своему методу расставлять точки над и, не обошелся без них и здесь: «У нея была мысль «через несколько лет я уже буду в самом деле стоять на своих ногах». Это великая мысль. Полного счастья нет без полной независимости. Бедные женщины, как немногие из вас имеют это счастье» (242). В этих строках звучит новый мотив, переплетающийся и вырастающий из лозунгов труда и независимости, — мотив женской эманципации, который смело можно считать одним из лейт-мотивов романа. Входя непременным условием в кодексы систем утопического социализма, он не был совершенной новостью и на русской почве. Не говоря о Жорж Санд, достаточно популярной в России 40-х—60-х гг., влияние которой заметно и на «Что делать?», можно назвать ряд отечественных литераторов, выдвигавших эту проблему. Среди них будет Герцен, еще в 40-х гг. блеснувший «Сорокой-воровкой» и «Кто виноват?», Дружинин, повесть которого «Полинька Сакс» произвела немалое впечатление

в 50-х гг., наконец, Авдеев с появившейся в том же «Современнике» года за два до «Что делать?», «Подводным камнем», — причем у нас речь идет о более-менее значительных именах, а ведь те же идеи размենивались на ходячую монету у десятков не вошедших в историю литературы писателей. Но ни у кого из них эта идея не раскрылась с такой полнотой, блеском и последовательностью, как у Чернышевского. Уход Лопухова, замужество Веры Павловны, семейная жизнь Кирсановых показывали очень вразумительные методы разрешения «проклятых вопросов» быта с помощью все той же теории разумной выгоды.

Суть дела кроется вовсе не в признании Чернышевским «свободы чувства», как толкует либеральная критика — об этом знали задолго до него: заслуга Чернышевского, его «новое слово» состояло в том, что он «снял» противоречие между чувством и моралью, до чего никогда не могла возвыситься дворянская литература. Трагедия Лаврецкого, к примеру, сводится к этому конфликту, он любит Лизу, но моральный долг по отношению к жене делает для него новый брак субъективно невозможным. Для героев Чернышевского невозможна самая постановка подобного конфликта: святость обычаев, власть условностей, бремя традиций, то, пред чем склоняются и от чего гибнут герои Тургенева, для них просто не существует. «Простые» законы нравственности и разума, образующие новую мораль, позволяют им скинуть с плеч давящий груз прошлого, и в этой раскрепощающей человека пропаганде опять-таки выражен революционный характер разночинства, восстающего против всех норм господствующего класса.

Для мелкобуржуазного революционера женщина представлялась самым слабым, забитым, угнетенным существом тогдашнего общества; с другой стороны, именно от ее освобождения он ждал наибольшей для себя, своего дела, поддержки, — вот почему «новые люди» спешат на помощь, прежде всего, женщине; пройдет несколько лет и объект их деятельности будет иной, но пока это — женщина. Если Кирсанов имеет за собою спасение Крюковой, которую он выуживает из «бездны разврата», чтобы вернуть к честной жизни, то Лопухов «спасает» Веру Павловну, извлекая ее из не менее опасного омута семьи и воспитывая из нее настоящего человека; в свою очередь, Вера Павловна посредством мастерской устраивает человеческую жизнь десяткам женщин и, таким образом, платит долг общему делу. В поведении Веры Павловны решение женского вопроса переходит в решение общего, социального вопроса: она не только помогает ближним, но и указует путь всему обществу, простой, доступный выход: организацию кооперативных мастерских, производственных коллективов, построенных на принципе трудовой ассоциации. Правда, уже в том, как создаются мастерские — сверху, передовыми личностями, где массе отводится пассивно-исполнительная роль, — ощутимо проступает мелкобуржуазный характер этой затеи, но в том нет, собственно говоря, ничего неожиданного: русское издание рочдэльских пионеров.

С точки зрения современных интересов движения, это указание уже тогда нельзя было считать насущным; требовалось что-либо более доступное, более реальное и в то же время более эффективное, — на этот счет роману было сделано немало упреков. И лишь последние архивные раскопки пролили неожиданный свет на это место. В недавних публикациях черновиков романа мы найдем листок, непосредственно относящийся к интересующей нас теме; приведем его: «Есть в рассказе одна черта, придуманная мною, — пишет Чернышевский: — это мастерская. На самом деле Вера Павловна хлопотала над устройством не мастерской, и таких мастерских, какую я описал, я не знал, их нет в нашем любезном отечестве. На самом деле она (хлопотала) над чем-то вроде воскресной школы, или — ближе к подлинной правде — вроде ежедневной бесплатной школы, не для детей, а для взрослых» [17]. Лишнее доказательство, что автор полностью давал себе отчет в пропагандистском значении романа и не отказывался ни от одной могущей оказаться полезной детали. Выдвигая в качестве задачи организацию мастерских, он тут же рисовал программу-минимум, доступную самым широким кругам читателей и едва ли не поэтому изъятую цензурой, видевшей угрозу в невиннейших просветительских начинаниях. И все же школы, мастерские, спасение женщин, — все это были «малые дела», поденная работа, которой нельзя ограничиться; надо было дать перспективу, показать контуры завтрашнего дня—и эту задачу выполнил четвертый сон Веры Павловны [18]. Так в романе уложилась вся система взглядов мелкобуржуазной революции, с ее философией рационализма, критикой существующего общества, позитивными задачами ближайшего периода и отдаленным идеалом в перспективе.

VI

Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна, их друзья и знакомые — простые, средние, дюжинные люди, — порядочные люди нового поколения, как характеризует их автор. Наряду с ними выступает более высокий и совершенный характер — Рахметов; он — «особенный человек», «лицо высшей натуры». К новым людям он относится как высшая ступень того же типа, как сами «порядочные» люди к обычному человеку. Что же за человек Рахметов? Первоначально он фигурирует под именем ригориста. Не надо путать ригоризм с органической строгостью характера: между ними такая же дистанция, как между сознательным трезвенником и человеком с врожденной антипатией к вину; оба они не пьяницы, но для последнего это еще не заслуга. Сила Рахметова в том, что он заставляет себя быть ригористом: по натуре он веселый, добрый, общительный юноша, иногда в нем натура прорывается, и он веселится и радуется наравне с остальными, «да только редко, — гово-

[17] Сб. «Н. Г. Чернышевский». М. 1928, стр. 18.

[18] Чтобы не повторяться, отсылаю к его анализу, данному Плехановым.

рит он, — мне это удается, я, говорит, и сам не рад, что я «мрачное чудовище», да уже обстоятельства-то такие, что человек с моею пламенною любовью к добру не может не быть мрачным чудовищем» (209). Больше того, хваленый ригоризм дается ему не легко: «да, жалейте меня, вы правы, жалейте, ведь и я тоже не отвлеченная идея, а человек, которому хотелось бы жить» (193). Когда Рахметов говорит, что «чудовищем» его сделали обстоятельства, он прав только наполовину: крайностей они от него вовсе не требовали, он сам накладывал их на себя и по очень любопытным мотивам: «мы требуем для людей полного наслаждения жизнью, — говорит он, — мы должны своей жизнью свидетельствовать, что мы требуем этого не для удовлетворения своим личным страстям, не для себя лично, а для человека вообще, что говорим только по принципу, а не пристрастию, по убеждению, а не по личной надобности» (186).

Если мы соберем все эти недомолвки и намеки (мрачные обстоятельства, пламенную любовь к добру, стремление улучшить жизнь «человека вообще» и др.) нам не придется долго ломать головы, чтобы сказать кем был Рахметов. Добавим, что у него бездна дел, и ни одного личного (он занимался «ничьими в особенности делами»); к чему он готовил себя, можно судить по его опытам вылеживания на гвоздях («Проба, — об'яснял он, — на всякий случай нужно»). Несомненно перед нами образ революционера-подпольщика, не ждавшего, в случае провала, никакого снисхождения к себе, готового даже на пытки (насколько он был недалек от истины, показывает пример Каракозова). Рахметов не только революционер, но и революционер, ориентирующийся в своей деятельности не на интеллигенцию, а на народ. Это видно из того, что он отправляется бурлачить на Волгу, живет с народом и старается завоевать у него авторитет; еще более отчетливо это выступает в том, что критерием своего поведения, нормой его он избирает именно «народ». Это проведено до мелочей и в мелочах комично; так Рахметов «абсолютно» ел яблоки, но абсолютно не ел абрикосов, в Петербурге ел апельсины, но не ел их в Саратове, потому что в столицах «простой народ ест их, а в провинции не ест». Но здесь надо обращать внимание не на регламентацию пустяков, а на основной принцип — равняться по народу, все значение которого мы оценим только при знакомстве с литературой следующих лет.

Выше мы сказали, что среди героев Чернышевского Рахметов единственное исключение: он коренной, даже родовитый дворянин. Почему же именно на его долю выпадает самая ответственная роль? Нам кажется, не случайно. В сознании революционера того времени немалое место занимала идея «долга перед народом» и та же идея движет Рахметовым. У кого, спрашивается, будет больше долг: у дворянина, веками сидевшего «мирским захребетником» на шее народа, или у разночинца, горбом пробивавшего жизненный путь? У потомка столбовых дворян Рахметова или у потомка писца уголовной палаты Кир-

санова? Само собой «долг» Рахметова выше и он скорей должен оплатить его с соответствующими процентами: поэтому можно согласиться с Андреевичем, что со стороны Чернышевского было проявлением большого такта изобразить Рахметова дворянином. С другой стороны, думается, у Чернышевского были более серьезные причины к этому: важно было подчеркнуть мысль, очень характерную как раз для «просветительской» группы, что не весь дворянский класс абсолютно безнадежен, что «какова бы ни была почва, а все-таки в ней могут попадаться крошечные клочечки, на которых могут вырастать здоровые колосья». В образе Рахметова мы видим первый намек на своеобразную фигуру «кающегося дворянина», столь характерную для семидесятников. Справедливость требует заметить, впрочем, что никакими специфически дворянскими чертами Рахметов не отягощен: он пропущен сквозь призму разночинской идеологии и преломлен в ней. Дворянин переходит на позиции разночинца и затем растворяется в нем, сливается с ним. Поэтому образ революционера у Чернышевского — образ цельный, aus einem Guss, сказал бы немец: он не знает внутренней противоречивости, сковывающей героев хотя бы Достоевского, разъедающей и парализующей их волю к действию. Конфликт развивается не по линии расщепления единого образа, а по линии противопоставления образа окружающей среде [19].

Образ Рахметова, до последнего времени не оценен по достоинству. С нелегкой руки либеральной критики его считают образом фальшивым, «надуманным»... Так ли это? Еще Маркс заметил, что ни одна утопия не может появиться прежде, чем не возникнут реальные предпосылки для ее осуществления. Мысль Маркса можно продолжить и на литературу: ни один образ не может появиться прежде, нежели в материальной действительности не созреют условия его возникновения. Действительность же шестидесятых годов, если мы к ней обратимся, знала этот тип, во всяком случае, подходила к нему: достаточно напомнить первую «Землю и Волю», или революционные кружки, о причастности Чернышевского к которым можно догадываться. Правда, тип профессионала-революционера еще не выработался окончательно, не отлился в такую законченную фигуру, как Михайлов (Александр, разумеется, а не Адриан) или Желябов; но ведь и в романе образ не развернут с достаточной ясностью, мы видим только легкий абрис, «профиль» его. Чернышевский еще не знает места, которое он займет в жизни, поэтому образ остается незавершенным и в романе: затрудняясь указать его роль в России, он отправляет героя до лучших дней за границу. Нет, образ Рахметова никак нельзя упрекнуть в надуманности! В романе этот образ играет куда более значительную роль, чем служить фоном для Лопухова и Кирсанова; скорее можно перевернуть сравнение Чер-

[19] К слову сказать, за счет интенсивности развития этого конфликта надо отнести литературный интерес, вызываемый у читателя первой главой романа.

нышевского и предположить, что Лопухов и Кирсанов — фон для Рахметова. В задачи романа входило дать норму поведения («литература учит жизни») не только для обыкновенных «порядочных» людей, но и для поднимающихся над средним уровнем: действительно, именно образ Рахметова нашел у читателей наибольший резонанс. Мы бы сказали, что остальные герои только подготовляют к восприятию Рахметова, а он является высшим, венчающим проявлением данного социального характера, кульминационной точкой пафоса романа, и это дает нам право видеть именно в нем завершение стержневого образа романа. Чернышевский со своей стороны дает ему следующую аттестацию, иллюстрирующую авторское отношение к образу: «мало их, но ими расцветает жизнь всех; без них она заглохла бы, прокисла бы; мало их, но они дают всем людям дышать, без них люди задохнулись бы. Велика масса честных и добрых людей, а таких людей мало; но они в ней — теин в чаю, букет в благородном вине; от них ее сила и аромат; это цвет лучших людей, это двигатели двигателей, это соль соли земли» (194—195). В идейном богатстве романа на долю образа Рахметова выпадает львиная доля; в нем развита до логического предела революционная сторона данной сущности.

«Что делать?» содержало в развитой форме программу революционной мелкой буржуазии, позицию авангарда этого класса. Эта позиция включила в себя беспощадную критику либеральной тургеневской идеологии. Ленин писал о Чернышевском: «от его сочинений веет духом классовой борьбы». Идейная насыщенность романа обусловила его публицистический характер; в нем «содержание» доминирует над «формой», но в этом сочетании и надо видеть специфику произведения. Оно давало прямой ответ на проклятые вопросы, поставленные эпохой перед общественной группой, идеологом которой явился Чернышевский. Конечно, отвечая на них, роман становился насквозь «тенденциозен», но разве «Некуда» или «Взбаламученное море» не были тенденциозны? Не в том дело, что роман тенденциозен; дело в том, какова его тенденция? Тенденция «Что делать?» была тенденцией передового класса, прогрессивной, имеющей за собою будущее: такая тенденция превращалась в силу романа и создавала ему успех.

М. К. Добрынин.

БОЛЬШЕВИСТСКАЯ КРИТИКА 1905 ГОДА

I

«Очень возможно, что будущий историк начнет 1905 годом новую эру в истории человечества.

Историк покажет, как в начале XX века постепенно складывались предпосылки для великой пролетарской революции подобно тому, как в начале XVIII века подготовлялась почва для буржуазных переворотов» [1]. Так писал в 1905 г. Владимир Максимович Фриче, давая верный прогноз и правильную оценку революции. И тот факт, что революция 1905 г. была прологом великой пролетарской революции, и тот факт, что с нее можно начинать новую эру в истории человечества, был подтвержден всем ходом дальнейшей борьбы пролетариата.

Еще в 1905 г. большевики давали совершенно правильную оценку революции, устанавливая ее классовый характер, движущие силы и методы борьбы. Н. А. Рожков в статье «Текущий момент» [2] писал: «Баррикады разрушены, пальба стихла, трупы похоронены, население тюрем увеличено, пожарища потухли, замолкли свободные голоса в печати, на митингах, собраниях и лекциях»... Далее Рожков, анализируя ряд фактов, доказывает, что, несмотря на формальное поражение, рабочие победили, и революция идет вперед. И 9 января, открывшее глаза на истинную сущность самодержавия, и булыгинская дума, и удушение свободы печати и свободы собраний—все эти факты говорят за то, что революция развивается и побеждает. Первой ее победой было признание правильности метода открытой революционной борьбы, другой — уяснение классовых противоречий и обнажение реакционной сущности правительства, третьей победой было то, что события показали и подчеркнули недостатки революционной техники и организации. Вот почему свою статью Н. Рожков заканчивает словами, дышащими уверенностью в победе русской революции: «Может ли прекратиться борьба? О, конечно, нет. Есть ли признаки конечного торжества? Мы видели это сейчас: если каждый акт великой драмы ознаменовывается только

[1] В. М. Фриче. «Обострение классовых противоречий на Западе» в книге «Вопросы дня». Сб. статей. М. 1906 г., стр. 2.

[2] Н. Рожков. «Текущий момент». Сб. «Текущий момент». М. 1906.

внешними победами правительства и внутренними успехами революции, то сомневаться в конечном триумфе может только тот, кто не понимает общественной жизни и великих законов, ею движущих. Сомнений нет: каждое новое формальное поражение только удваивает силы революции» (стр. 6). В таком виде рисовалась большевикам русская революция 1905 г. в момент непосредственной борьбы, в боевые дни 1905 г. История оправдала эту оценку и продолжает оправдывать ее дальше. Именно революция 1905 г. явилась необходимой предпосылкой, репетицией великой пролетарской революции 1917 г., победа последней была в значительной мере обусловлена уроками первой. И главным образом потому, что она была пролетарской — «не только в том смысле, что пролетариат был руководящей силой, авангардом движения, но и в том смысле, что специфически пролетарское средство борьбы, именно стачка, представляло главное средство раскачивания масс и наиболее характерное явление в волнообразном нарастании решающих событий» [3]. Так оценивал В. Ленин революцию 1905 г. в 1917 году. К этому надо добавить следующую его мысль: «Русская революция именно благодаря своему пролетарскому характеру,—в том особом значении этого слова, о котором я уже говорил, — остается прологом грядущей европейской революции» [4]. И это верно. Обращая свой взор назад, к 1905 году, видишь, как метко и верно схватывала большевистская мысль смысл происходящих тогда событий, как настойчиво и упорно проводили большевики свою тактическую линию, единственно верную и единственно правильную. Каким пафосом борьбы была охвачена эта часть русской социал-демократии? Пафосом, проникавшим во все поры ее идеологического творчества, революционной практики. Эта непримиримость, эта настойчивость, эта большевистская решимость вести борьбу до конца, до победы пролетарской революции и есть первая и отличительная черта большевиков. Переходя к специальному вопросу о русской большевистской критике 1905 г., мы и должны отметить прежде всего эту основную черту, которой пронизаны все их критические статьи. И в самом деле: непосредственные участники революции 1905 г. (Фриче, Воровский, Шулятиков), активные члены лекторской группы при МК РСДРП (б) (В. Фриче и В. Шулятиков), участники боевых сборников группы «Текущий момент», «Вопросы дня» (В. Фриче) — все они были охвачены пафосом борьбы, непримиримой ненавистью к существующему порядку вещей, большевистской решимостью и непреклонностью. Эти черты мы находим и в их литературной практике. Правильная оценка революции—ее классового характера, ее движущих сил, ее международного значения—пронизывает все критические статьи их за эти годы.

---

[3] В. Ленин. Собр. соч., т. XIX, стр. 345.

[4] В. Ленин. Собр. соч., т. XIX, стр. 357.

II

В боевом сборнике лекторской группы МК РСДРП (б) «Текущий момент», в сборнике, хотя и вышедшем в 1906 г., но писавшемся в 1905 г., вслед за передовой Н. Рожкова «Текущий момент» идет статья В. Фриче «Западная Европа и русская революция».

Констатируя факт старческой немощи различных классов на Западе в последние годы, В. М. Фриче пишет:

«Словом, даже наиболее революционный класс Запада — пролетариата—невольно заразился тем дряхлым духом, который как тлетворный яд, исходит от организма буржуазного мира.

И вдруг старый Запад ожил.

Глаза загорелись молодым огнем, рука невольно сжимается в кулак, в ушах звенит боевая песня, и он весь дрожит в предчувствии новых битв и побед.

Не о буржуазии, конечно, идет здесь речь.

Буржуазия—та только еще крепче оберегает свои золотые мешки, беспокойнее хватается за сабли и штыки.

Речь идет о пролетариате.

Русская революция ударила его по сердцу, точно электрический ток.

И в нем проснулись забытые воспоминания о собственной молодости, о далеких днях героической борьбы, кровавых поражений и великих побед» [5].

В таком, несколько патетическом тоне писал В. М. Фриче о влиянии и о связи русской революции и Запада. Героическая борьба русского пролетариата, пролетарские методы борьбы, его руководящая роль в революции, энергия, выносливость, самопожертвование и солидарность заставили Запад с великим изумлением и величайшим вниманием отнестись к русской революции и усвоить ее уроки. Под ее влиянием начался пересмотр тактики в западных с.-д. партиях, по всем странам прокатилась мощная волна вдохновения пролетариата к активной борьбе за лучшее будущее. Напомню только один факт, упоминаемый тов. Лениным в его докладе о революции 1905 г.

«Во время заседания с'езда австрийской социал-демократии, когда товарищ Элленбоген — тогда он еще не был социал-патриотом, тогда он был еще товарищем — делал свой доклад о политической стачке, перед ним на стол была положена эта телеграмма. Прения были сейчас же прекращены. «Наше место на улице», — вот какой клич прокатился в зале заседаний делегатов австрийской социал-демократии. И ближайшие дни увидали крупнейшие уличные демонстрации в Вене и баррикады в Праге. Победа закона о всеобщем избирательном праве в Австрии была решена» [6].

---

[5] В. Фриче. «Западная Европа и русская революция». Сб. «Текущий момент». М. 1906. стр. 2.

[6] В. Ленин. Собр. соч., т. XIX, стр. 356.

И это потому, что русская революция остается прологом грядущей европейской революции. Отсюда чрезвычайная важность вопроса о связи русской революции с Западной Европой, об усвоении последней тактики и уроков первой. Прав был Каутский, в то время писавший: «Русская революция обещает раскрыть собою эру европейских революций, которые закончатся диктатурой пролетариата и положат основание социалистическому обществу».

Подходя таким образом к вопросу о влиянии русской революции на Запад, В. М. Фриче естественно останавливается на тех литературных явлениях, которые ее отражали, прежде всего — это пьеса Кампфа «Накануне». К рассмотрению этого произведения Владимир Максимович подходит через анализ характерных черт создавшей его интеллигенции. Он указывает на следующие черты интеллигенции: 1) неврастению, 2) сентиментализм, 3) фатализм. Свои глубочайшие потрясения она переживает на почве любви, на почве семейных конфликтов. Распад между родителями и детьми, мужем и женой — обычные темы западноевропейских драм. В пьесе Кампфа выступает иная интеллигенция: 1) боевая, 2)не сентиментальная, 3) не фаталистическая. «Среди разочарований и лишений перед ними неустанно носятся картины освободительной России — самодержавного народа». Упрек Западу в устах героя Василия звучит следующим образом: «Да, мы знаем, вы плывете себе по стоячему болоту эволюции. Вы боитесь крови, боитесь всяких решительных мер»...

«Василий не совсем прав», замечает Фриче.

В последние минуты Запад воспрянул, оживился.

Под влиянием русской революции и на Западе резче выступают классовые противоречия...

Вера в спасительную силу «эволюции» пошатнулась.

Снова Запад раскололся на два враждебных лагеря.

Воздух уже насыщен электричеством. Строятся колонны, развертываются знамена, раздаются лозунги, близок день битвы» (10 стр.).

Таким образом мы видим, что весь анализ идет под углом зрения влияния русской революции на Западе. Под этим благотворным влиянием описывалась интеллигенция, а вместе с нею и литература. В этом В. М. Фриче видит в высшей степени положительное явление, ибо литература для него была формой классовой борьбы, классового самоутверждения. Приводя эту статью В. М. Фриче, мы должны подчеркнуть, что она является для него наиболее типичной в этот период как со стороны положительных достижений, так и недочетов. Верная установка на связь русской революции и Запада, рассмотрение в этом освещении явлений литературной науки, критика их с большевистской непримиримостью и ненавистью к старому миру, выпяченный классовый анализ, резкое подчеркивание активной действенной роли пролетариата и его сознания — вот важнейшие положительные стороны этого анализа. И они

несомненно обусловлены общим ходом и обстановкой классовой борьбы 1905 года. Казалось бы, что самым «важнейшим недостатком» этого анализа является «забвение и пренебрежение» к чисто литературному анализу, слишком большая «политизация», чрезмерное подчеркивание сходных черт между политикой и идеологией, забвение «специфичности» художественной идеологии. Так ли это? Нет, не так, ибо странно было бы требовать и ждать от большевика, революционера, борца в период ожесточенной борьбы ухода в тонкости психологического и стилистического анализа. В условиях этой борьбы гораздо важнее было подчеркнуть именно классовость литературного факта, его практическую действенность и не отвлекать, не загромождать тонкостями дальнейшего анализа. Да и нет на это ни времени, ни сил, ни возможности. Отсюда—может быть, некоторая простота, схематизм и то своеобразие, которое сводится к анализу суб'екта творчества—интеллигенции, к обнажению ее характерных черт. Условия классовой борьбы оправдывают и делают закономерным такой подход. Не даром в другом боевом сборнике «Вопросы дня» В. М. Фриче пишет статью «Обострение классовых противоречий на Западе». И если в первой статье он относит анализ художественной литературы на конец, то во второй статье он вовсе даже не доходит до него. Такова закономерность борьбы. Обращаясь к другим литературным работам В. М. Фриче, мы видим проявление этой же закономерности. Я имею в виду его статью «От марксизма к идеализму», напечатанную в «Правде» в августе 1905 г.

Прежде всего характерно для того периода марксистской мысли в России само название. «О т м а р к с и з м а к и д е а л и з м у». В каком плане рассматривается этот путь немецкой интеллигенции конца XIX в., которая заявляла: «Wir sind Idealisten, Individualisten, Romantiker»? Он рассматривается в плане отказа от революционной идеологии—марксизма—и п р и м и р е н и я с с у щ е с т в у ю щ и м п о р я д к о м.

«Результатом этого перехода от служения интересам пролетариата к слиянию с буржуазными группами общества и явились три вышеуказанные настроения: романтизм, индивидуализм и религиозность». Чем же об'ясняет В. М. Фриче этот поворот от марксизма к идеализму, от реализма к романтизму? Классовая борьбы 80 годов расслаивала писателей, превращала их творчество не только в реализм, но в социализм, в форму классовой же борьбы. Первоначально эти писатели стояли на почве марксизма, но они не удержались на занятых позициях. Они стали уходить от пролетариата, от марксизма, от реализма, тем самым уходить от жизни, в мир мечты, в романтику. На творчестве Фульде В. М. Фриче показывает этот переход, нарастание антидемократических тенденций, проповедь того, что рабочий обязан подчиниться капиталистам, землевладельцам и интеллигенции. (От «Потерянного рая» к комедии «Остров Робинзона»). Дальше идет проповедь идей, враждебных социал-демократической партии («Сказочная страна»).

В творчестве Шницлера и Гофмансталя идет дальнейший поворот в сторону грез и сновидений. Чем это об'ясняет В. М. Фриче? «Не участвуя лично в борьбе за существование, эти писатели мало интересовались и кипевшей вокруг борьбой классов», отсюда и жизнь для них становится просто материалом для эстетических упражнений и эстетических наслаждений.

Жизнь превращается в игру, игра становится жизнью.

Рядом с этим проповедуется индивидуализм, порой слизающийся с романтизмом. Этот уход от жизни Фриче об'ясняет распадом буржуазного мира перед надвигающейся революцией.

Третья группа идеалистического искусства—религиозность в самых различных ее оттенках. Религия служит той нейтральной почвой, тем выходом, где интеллигент находит успокоение от своей раздвоенности (Шпильгаген, Рейнхольд фон-Штерн). Социальной основой этих религиозных поисков является «реакционно-буржуазная тенденция, желание отвлечь социал-демократию от борьбы за улучшение своего положения и от завоевания политической власти» («Видение Христа» Крецера). «Если все пролетарии будут рассуждать как выведенный в романе рабочий, то буржуазное общество может спокойно спать... За этой проповедью религиозного обновления скрывается таким образом желание буржуазных классов отвлечь внимание социал-демократии от борьбы за экономическое и политическое господство»,—заключает В. М. Фриче. Религия же является и той дорожкой, по которой интеллигенты уходили от партии, от ее борьбы к пассивному эстетическому прозябанию во имя собственного счастья (Б. Вилле). Все эти пути есть переход от «боевых идеалов социальной демократии к примирению с буржуазной действительностью» («От Робеспьера к Будде» — Блейбтрей). Религиозное чувство в идеалистическом движении имеет совсем не религиозную подкладку.

«Для одних—Штерн и Вилле—он служит средством примирения с существующим буржуазным строем.

Для других — Крецера — оно является орудием отвлечь внимание пролетариата от политической борьбы.

У третьих—Мяничек—в него облекается сознание, что жизнь проходит мимо и через те общественные группы, к которым они принадлежат.

Религиозное чувство было той психологической средой, через которую поколение восьмидесятников перешло от активного протеста злу к пассивному непротивлению злу».

Этот анализ творчества ряда художников имеет одну очень ясную установку: он вскрывает общественную направленность литературных произведений. Но делается это не в плане рассмотрения простой эволюции, спокойного созерцания сущности этого перехода. Работа подчинена основной установке: показу перехода от марксизма к идеализму, и внешне кажется, что перед нами не анализ художест-

венной литературы, а иллюстрация некоторыми произведениями основной мысли автора. Но это не так. Конструкция работы сама подчеркивает свой боевой характер: она выдвигает на первый план публицистический элемент. Но этот публицистический элемент есть не недостаток, а положительный факт, ибо, опираясь на глубокий научный анализ, он подымает действенное значение работы. Он не дает работе превратиться в созерцательную, он уничтожает всякий намек на об'ективизм, он превращает ее в острое оружие классовой борьбы. Он глубже и ярче вскрывает общественное зло рассматриваемого литературного творчества. Таким образом В. М. Фриче практикой своей литературной работы выражает основную черту большевистской критики, охарактеризованной выше. Он был западник по специальности, и отсюда понятно, почему он обращает преимущественное внимание, по сравнению с другими критиками, на Запад, почему предметом его работы является вопрос о связи между русской революцией и рабочим движением в Западной Европе, о значении уроков русской революции для Запада, вопрос о том, что русская революция является прологом революций в Западной Европе. Художественное творчество—не последнее средство в борьбе за коммунизм, не последнее средство в подготовке надвигающейся революции, не последнее средство в период ожесточенных классовых битв. Как большевик, В. М. Фриче не только это понимал, но и осуществлял в своей работе. При огромном значении, которое имела русская революция для движения мирового пролетариата, чрезвычайно важно было заниматься проблемой, сформулированной в боевой статье В. М Фриче «Западная Европа и русская революция». Предмет и методы, которыми ведется разработка проблемы, характеризуют В. М. Фриче как исследователя-большевика, с ярко выявленными основными чертами. Мы не берем других работ В. М Фриче за этот период, так как основные черты уже заключены в разобранных.

Следует особо упомянуть книгу, вышедшую в 1905 г. под характерным названием: «Художественная литература и капитализм». Книга вся проникнута пафосом борьбы и заканчивается следующими словами: «Для буржуазии, как и для пролетариата, становится ясным, выражаясь словами одного из действующих лиц пьесы, что из всех «форм существования», до сих пор выработанных человечеством, «единственной достойной» является борьба». Революционная буря 1905 года слышится в этом заключительном аккорде.

III

Само собой разумеется, что В. М. Фриче был не один, но в лекторской группе МК РСДРП(б) среди литераторов он был самой интересной, самой боевой фигурой. Рядом с ним следует поставить его друга, Владимира Михайловича Шулятикова. Это чрезвычайно интересная фигура, характерная и типическая для того периода в развитии марксизма в

России и русских общественных отношений. Принимая активное участие в работе группы при МК, В. М. Шулятиков не поместил своих статей в сборниках группы. Это об'ясняется, может быть, тем, что Шулятиков был в ссылке и приехал в Москву на один месяц в сентябре 1905 г. и остался там. В. Шулятиков, как и Фриче, отличался тем, что он резко подчеркивал политическую сторону анализа. Это как раз и объясняется тем, что они формировались и работали в период острой классовой борьбы, в период жестокой теоретической дискуссии как внутри марксизма, так и вне его. Эти два обстоятельства определили дальнейший путь развития В. Шулятикова. Именно после 1905 г. он надолго уходит из литературы, перенося центр своего внимания на политику и философию. Он пишет две брошюры: «Классовая борьба» и «Трэдъюнионистская опасность», а дальше «Оправдание капитализма в западно-европейской философии». Шулятиков представляется натурой крайне увлекающейся, хватающейся за самые противоположные вещи. Он бросался от литературы к экономике, религии, философии, искусству, берясь за изучение иностранных языков, он уходил в глубь веков, изучая, например, древне-еврейский язык. Только в 1909 году он снова возвращается к литературе и пишет статьи под большим влиянием своих философских занятий [7].

Вот почему беря В. Шулятикова как критика, мы находим у него одну статью, но и она достаточно характеризует его манеру и установку. Статью о Чехове В. Шулятиков и начинает с того, что разрушает представление о Чехове как о художнике-фотографе. Он совершенно правильно замечает: «Провозглашенный принцип сам по себе отнюдь не ставил Чехова вне всяких партий, вне всякой групповой идеологии. Представление о писателе, закованном в доспехи непроницаемого объективизма, есть не более, как фетиш: подобных писателей никогда не существовало, не существует и существовать не может. Как и всякий беллетрист, Чехов явился выразителем определенных групповых интересов, исходил в своих художественных работах из цикла впечатлений, чувств, стремлений, идей, характерных для определенной общественной единицы» [8]. Совершенно правильный подход, продиктованный не чем иным, как классовой установкой. Дальнейший анализ развивается следующим образом. Шулятиков устанавливает и с т о ч н и к чеховского пессимизма. «Тоска по талантам—вот как должны мы определить этот пессимизм» (176). Этот пессимизм, эта тоска проходит через все творчество А. Чехова. Рядом с нею, или, точнее сказать, как идеал, провозглашается культ талантов, резко отрицательное отношение к «толпе», к «обыкновенным людям», людям посредственным, нормальным, рядовым. Каковы же звенья, прикрепляющие идеал Чехова к

---

[7] См. мою статью «В. М. Шулятиков», «Литература и марксизм» № 6, 1930 г.

[8] В. Шулятиков. «Избранные литературно-критические статьи». М. 1929, стр. 175.

реальной подпочве? «Культ талантов, провозглашенный Чеховым, есть не что иное, как культ профессиональных способностей «интеллигентного пролетариата», т. е. способностей, на которые зиждется благополучие названной общественной группы в ее борьбе за существование». Отсюда вытекают формы отношения этой социальной группы к жизни, ибо профессиональные качества могут развиваться и прогрессировать при известных условиях. Если этих условий нет, то группа отрицает окружающую жизнь. Вот почему Чехов отрицает мещанство, ибо его пером «управляет сознание групповых интересов, подсказывающих необходимость иной, не мещанской обстановки, обстановки, богатой разнообразием своего содержания» (189).

Отрицая мещанскую обстановку, Чехов, естественно, выдвигает в центр вопрос о таланте, т. е. о профессиональных способностях. Его критика мещанской культуры основана на психологическом подходе, отсюда затушевка им жизненных противоречий. Поэтому Шулятиков заключает: «По основным предпосылкам своего миросозерцания - он принадлежит к их лагерю, лагерю современных идеалистов». Давая такой анализ творчеству А. Чехова, В. Шулятиков отнюдь не отрицал его общественного значения. Всматриваясь в этот анализ, видишь, что автор стремится установить миросозерцание А. Чехова, его социальные основы и связать все творчество в целую систему. Замыкая эту систему, рассматривая творчество Чехова, как представителя определенной социальной группы, В. Шулятиков перегибает палку. Правда, он не провозгласил закон, по которому автор не может изобразить другой класс, но он шел к этому, возможность такого пути у него была. (Лопахин). Однако эта возможность была обусловлена той ролью, которую В. Шулятиков отводил классу. Класс для него был решающим и всеопределяющим моментом, и в этом резком его подчеркивании чувствовалось приближение грядущих классовых битв. Революция уже развертывала свои боевые знамена. Со всей страстью Шулятиков ринулся в борьбу и надолго ушел от литературы. Защищая марксизм, он сделал много ошибок, но никто не станет отрицать того, что искренним его желанием была защита ортодоксального марксизма и борьба с буржуазными бастилиями. Большевистская непримиримость, пафос борьбы, решительность и последовательность мысли характеризуют работу Шулятикова. Из вырастающей отсюда прямолинейности возникала возможность таких ошибок, как упростительство и замкнутое рассмотрение класса. Закономерность резко выраженного политического подхода и переход к нему приняли у Шулятикова иную форму, чем у В. М. Фриче. Если последний развернул трактовку политического, партийного подхода к литературе, то Шулятиков вовсе бросил литературу, ударившись в политическую и философскую борьбу с буржуазией. Какую пользу пролетариату принес он на этом поприще—это вопрос особый.

Основную установку третьего представителя большевистской критики 1905 г., В. В. Воровского, можно характеризовать следующим об-

разом: «На свою работу литературного критика т. Воровский смотрел под тем же углом зрения, под каким впоследствии смотрел на свою миссию советского дипломата—как на боевое служение своему классу.

Это значит он был не исследователь, а публицист.

И в этом отношении он был верным сыном нашей революционной интеллигенции» [9]. В этой характеристике В. Фриче допустил неточность, ибо немного раньше он же сам подчеркивает, что у Воровского не только боевой подход, но и углубленный социологический анализ. А это верно. Он публицист, но не в либеральном понимании. Он представитель марксистски-публицистической критики. И это верно. Но таким же представителем был и сам В. Фриче и В. Шулятиков. Резко подчеркнутый политический подход, заостренная классовая характеристика—это черты, привитые эпохой борьбы русского пролетариата. У Фриче эта тенденция проявилась наиболее ярко. Иную форму она приняла у Шулятикова и своеобразно сказалась у В. Воровского. Загруженный партийной работой, В. Воровский писал свои литературно-критические статьи как настоящие исследования. Глубокий, вдумчивый подход, оригинальная точка зрения, последовательно-четкое изложение характеризуют его работы.

В 1905 г. появились две работы Воровского: «Лишние люди» и «Факел под мерой». «Лишние люди!.. какое нелепое, какое уродливое сочетание понятий»,—пишет Воровский, приступая к социологическому генезису этого типа людей. Останавливаясь подробно на развитии русских общественных отношений и характеристике социальных групп, обреченных на вымирание, на бесцельное существование, В. Воровский таким путем уясняет закономерность появления героев А. Чехова. Прослеживая историческую судьбу разночинцев и кающихся дворян, В. Воровский характеризует психологию тех и других и намечает возможные пути выхода из того царства пошлости, в котором погрязли «лишние люди». Если мир «лишних людей»—это мир бездельного прозябания, мир праздности и тунеядства, то в качестве реакции на него выдвигается принцип а к т и в н о с т и, выступающий в трех видах: художественное творчество, производительный труд, общественная деятельность. Эти пути выхода намечены в творчестве А. Чехова, но они не под силу его героям, ибо пришло новое время. «Новое, молодое, здоровое время с новыми, великими задачами, с новыми, гигантскими запросами. И этому времени нужны новые люди. Не жалкий, забитый, лишенный веры в себе и в жизнь, ноющий раб-человек, а сильное, гордое, могучее своей верой поколение совершит великую задачу обновления жизни. Новому времени нужны новые люди». «Лишние люди» должны умереть, и эта смерть не вызовет ни жалости, ни сочувствия в людях, поставивших своим девизом: вперед и выше! Очень любопытно сопоставить подход

---

[9] В. М. Фриче. «В. Воровский как литературный критик». В книге «В. Воровский. Литературные очерки». М. 1923 г.

Воровского к Чехову с подходом В. Шулятикова. Если первый выясняет закономерность появления и умирания такой социальной группы, как «лишние люди», если эта психология обречена на умирание, то последний выясняет, какие положительные идеалы были у Чехова, во имя чего вел он борьбу, с какой точки зрения подходил и изображал действительность. Если Воровский прослеживает путь формирования разночинца и кающегося дворянина, путь его умирания и растворения в капиталистических группах общества, то В. Шулятикова интересует вопрос о том, как эта группа защищается, чего она добивается, чтобы не погибнуть окончательно. Отсюда ясно, что общим у них является подчеркивание никчемности и обреченности этого социального слоя, различие будет выражаться в следующем: В. Шулятиков пытается установить положительные стороны чеховского миросозерцания, считая основным для него культ таланта и все вытекающие отсюда моменты, он подчеркивает идеал, во имя его ведется отрицание окружающей среды, и это проповедуется; В. Воровский подчеркивает генезис их безволия, бессилия, никчемности, ненужности и указывает на наметившиеся пути ухода из «лишних людей». Положительных сторон чеховского миросозерцания он не намечает.

Характерным для обоих исследователей моментом является их установка на характеристику социального слоя, отраженного в творчестве художника. Это—своеобразная форма публицистичности, ибо недаром Воровский в своих литературных работах часто очень сильно выдвигал публицистический момент. На это указывает В. Фриче, подчеркнувший, что анализ произведения д'Аннунцио «Факел под мерой» написан им ради революционного призыва. И в самом деле—эта статья заканчивается обращением к героине: «Горе, горе тебе, Джилюла! Почему ты не испепелила своим факелом этот очаг мерзости и тления!» Эта публицистичность говорит о яркой непримиримости, о ненависти к старому миру, о большевистской решимости вести борьбу до конца, о том, что литературная критика только форма служения своему классу. А если так, то закономерна форма ее проявления у В. Фриче, у В. Шулятикова и у В. Воровского. Последний после революции совсем ушел от литературы, отдавая свои силы на служение пролетариату на посту политического работника.

IV

Интересную фигуру среди критиков-большевиков представлял А. В. Луначарский. Блестящий стилист и оратор, европейски-образованный человек, прекрасный полемист, Луначарский выступает, как натура горячая и увлекающаяся. В предисловии к своей книге «Этюды критические и полемические», изданной в 1905 г. журналом «Правда», А. Луначарский рассказывает о процессе формулирования своих взглядов. С 1892 г. он начинает складываться, как марксист. Не находя непосред-

ственного ответа в марксистской литературе на ряд волновавших его вопросов (проблема сознания и познания), А. Луначарский обращается к европейской науке. Тут он знакомится с «биологической теорией познания Рихарда Авенариуса и воззрениями по этому вопросу Эрнста Маха». История марксизма в России знает, что часть русских марксистов увлекалась махизмом, вместе с ним уходя в идеализм. В рамках настоящей статьи не время заниматься разбором развития взглядов А. В. Луначарского в связи с общей борьбой этой группы марксистов. Нам важно наметить основную линию, по которой шло это развитие и формирование. Поскольку партия в то время еще не поставила и не решила вопроса о том, обязан ли каждый член партии не только в экономических и политических взглядах держаться взглядов Маркса-Энгельса, но и в остальных, поскольку тогда был дискуссионным вопрос о философии, этике и т. д.,—постольку искания, расхождения и борьба среди марксистов были допустимы. В следующие же годы вопросы философии были поставлены в партии, как вопросы дискуссионные, и вокруг них загорелась борьба. В этих спорах Луначарский принадлежал к упомянутой группе марксистов, увлекающихся Махом, но еще раньше в своих критических и полемических этюдах, вышедших в 1905 г., у него была связь с тем же учением. Тут и любопытно отметить своеобразный поворот в литературной работе А. Луначарского, протекавшей в знаменательные годы русской революции 1905 г. Следующая книга Луначарского «Отклики жизни», служащая непосредственным продолжением первой, вышла в 1906 г. Таким образом, если первая писалась накануне 1905 г., если в ней чувствуется нарастание борьбы и приближение грядущих боев, то вторая—вся резко полемическая. Тон этой книги боевой, питается он общим ходом развивающегося революционного движения и пронизан резкой ненавистью и враждой к старому порядку, к буржуазии.

Дыхание революционной грозы наполняет их. Независимо от предмета своего рассуждения, А. Луначарский проводит основную идею—идею связи философии, науки, искусства (литературы) с жизнью, с борьбой пролетариата, идею подчинения их задач задачам борьбы пролетариата. Доказывая, что философия имеет большое практическое значение, что она является мощным орудием в борьбе за новый мир, Луначарский пишет: «Марксистская историческая философия дает понимание того хаоса жизни, который пугает оторванную индивидуальность, не подменяя его схемами, а путем анализа клокочущих в нем сил, ища новых форм его развития, в них, в конкретной их смене, определяющейся конкретными причинами, видя в этом самое ценное для науки» [10]. Вот почему свою статью «Философия и жизнь» Луначарский заканчивает так: «Марксистская философия наблюдает животрепещущую реальность и зовет к активному вмешательству в нее. Все мы,—сто-

[10]. А. Луначарский. «Отклики жизни». СПБ., 1906, стр. 179.

ронники пролетарского мировоззрения,—философы нового типа, все равно, являемся ли мы больше теоретиками, или больше практиками» [11]. Таким образом философия поставлена на службу классу, подчинена его задачам, и тут нельзя не видеть обусловленности общим ходом борьбы классов.

Такую же установку Луначарский применяет и к искусству. Облекая в форму диалогов разрешение этой проблемы, он устами одного участника говорит о том, что художник должен быть трубачом своего класса, что всякий агитатор должен быть художником, как и всякий художник, в сущности, должен бы быть агитатором. Ведь мы бьем в набат не в колокол, а в сердце человеческое, а это—тонкий музыкальный инструмент». Отсюда логический переход к утверждению о том, что (194) сущность человеческой жизни борьба и что гениальный художник гениально отражает какую-либо форму борьбы гениально, могуче освещает и укрепляет сердца. От этих общих положений Луначарский и приходит к конкретной борьбе пролетариата, к тому, что гражданская борьба близится к радостной развязке. «Пролетариат растет и поднимается и начинает уже сознавать ценность искусства, художник, в массе деклассированный и придавленный, мечется в отчаянии и ищет исхода. Не ясно ли, что дело марксиста-эстетика, дело марксиста художественного критика стараться познакомить рабочую публику со всем лучшим, что есть в искусстве... С другой стороны—задача раскрытия молодым художникам перспективы претворения «шума и звона» величайшей мировой борьбы в «песни радости, гордости, смелого вызова, жажды и предчувствия победы, в песни согласия, дружбы, песни угрозы». Нет надобности доказывать, что эта постановка и решение вопроса теснейшим образом связаны с революцией 1905 г. Да и сам диспут заканчивается «Марсельезой» и сообщением: «Еще новость: игра с Шидловским окончательно сорвана пролетариатом» (168). Если вернуться теперь к общей постановке вопроса об искусстве тов. Луначарским, то тут следует отметить, что он особенно подчеркивает связь искусства и политики. Он с сочувствием цитирует Каутского, бывшего тогда революционером-марксистом, который писал:

«Политика и искусство, в особенности поэзия, имеют множество точек соприкосновения; и политика и искусство стараются как можно сильнее потрясти и поднять человека, и политика и искусство должны стремиться к тому, чтобы как можно глубже постичь и исчерпать человеческую душу. Чистейшая неправда, будто «политическая песня всегда плохая песня»,—политика и искусство могут многообразно оплодотворять друг друга, политика может давать художнику возвышеннейший материал, самые страстные импульсы, искусство же может в огромной мере укреплять силы политического борца» [12]. В наши дни воспоми-

---

[11] А. Луначарский. Там же, стр. 180.
[12] А. Луначарский. Там же, стр. 121.

нания и учета уроков революции 1905 г. особенно любопытно вспомнить эти строки, такие яркие, такие четкие, такие насыщенные действенностью и пафосом политической борьбы. Давно ли небезызвестные литературоведы говорили о том, что политика ничего не может создать в образной системе, и обратно. В приведенных формулах мы имели иную постановку вопроса,—действенную, политически заостренную, ибо она родилась в практике класовой борьбы, в огне революционных схваток 1905 года.

Если бы теперь от общих проблем философии и искусства мы перешли к работам А. Луначарского по литературе, то увидели бы, что и здесь он проводит четкую партийную линию.

Наиболее характерным моментом тут следует подчеркнуть проводимую им мысль о размежевании. Вопрос о размежевании является для того периода основным. Давая оценку революции 1905 г., т. Ленин писал: «Без трех лет величайших классовых битв и революционной энергии русского пролетариата, 1905—1907 годов, была бы невозможна столь быстрая, в смысле завершения ее начального этапа в несколько дней, вторая революция. Первая (1905 г.) глубоко взрыла почву, выкорчевала вековые предрассудки, пробудила к политической жизни и к политической борьбе миллионы рабочих и десятки миллионов крестьян, показала друг другу и всему миру все классы (и все главные партии) русского общества в их действительной природе, в действительном соотношении их интересов, их сил, их способов действия, их ближайших и дальнейших целей [13].

Существеннейшим моментом революции 1905 года и является произведенное ею размежевание. Эту сторону дела и подчеркивает А. Луначарский в своих статьях. Разбирая пьесу Горького «Дачники», А. Луначарский пишет: «Ясные симпатии (тут же оговорка: мы не ручаемся, что не ошиблись. У нас есть также данные думать, что Горький с самого начала отрицательно относится к своему Луке) Горького к Луке мы считаем временным грехопадением писателя, который нам дорог и в боевой инстинкт которого мы верим: знакомство с «Дачниками» было облегчением. Это не только драма общественного расслоения интеллигенции, это также окончательное размежевание Горького с интеллигенщиной» [14]. Именно эту проблему размежевания считает Луначарский основной для «Дачников» Горького, и не только для них. «Драма Горького «Дачники»,—пишет он,—как и предыдущие драмы того же автора, является драмой расслоения, и в то же время в ней, как и в них, ставится проблема жалости, проблема о жестокой правде и ласкающем обмане» [15]. Рассматривая распадение всех героев на три типа, Луначарский всех их выводит из условий переживаемого момента. Даже название их

---

[13] Ленин. Соб. соч., изд. II и III, т. XX, стр. 13—14.
[14] А. Луначарский. «Отклики жизни». СПБ., 1906, стр. 7.
[15] А. Луначарский. Там же, стр. 225.

«Дачники» кажется ему не случайным, а выражающим именно этот момент случайности дачного существования, вызванного условиями переходного момента. В условиях этого переходного момента, в условиях подготовки завтрашнего дня нужна не мягкость, не жалость, а жестокость. Поэтому-то Луначарский и приветствовал Горького, которому, «судя по многим тирадам Луки в драме «На дне», грозила опасность впасть в «мягкость»... Слава богу, что этого не случилось и что «жестокость» взяла в нем верх. Побольше, побольше жестокости нужно людям завтрашнего дня»,—заканчивает свой разбор «Дачников» Луначарский. Такой подход был прямо обусловлен характером общественных отношений и диктовался партийной принадлежностью автора. Широта подхода к проблемам искусства помогла ему избежать упрощенства и перегибов в этом подходе. В другой своей статье, посвященной разбору «Варваров», он подчеркивает ту мысль, что художник имеет право и должен брать не только вопросы сегодняшнего дня,—освещать и более глубокие процессы развития общества, ибо для него ясно, что «обостренный политический конфликт схлынет раньше, чем повсеместная глубокая и страшная борьба крупно-капиталистической России с Россией мелкобуржуазной» [16]. Но подходя к делу так, Луначарский знает, что понять эту борьбу варваров двух типов, оценить это колоссальное явление варварской войны может только тот, кто не цепляется за дряхлеющий уклад, кто отрицает абстрактно-моральную и абстрактно-эстетическую точки зрения, кто понимает, что только «безобразная железная Россия создает почву для новой борьбы, для нового конфликта, результаты которого и могут спасти «Надежду». Таким образом Луначарский не только оправдывает замысел автора, но и осуществляет практику партийного подхода без упрощенства и перегибов. Партийное лицо Луначарского, как критика-большевика, станет совершенно ясным, если к этой характеристике добавить его статьи политического характера. Для этой цели можно было бы взять его статью «Экскурсия на «Полярную звезду» и в окрестности». Очень едко и метко Луначарский разоблачает позицию и классовый смысл журнала «освобожденцев» «Полярная звезда». В самом названии, стоящем в резком несоответствии с политической физиономией этих шатунов, Луначарский увидел глубокую логику, ибо: «чем более шатка политическая позиция, тем настоятельнее у ее членов потребность выдать себя за людей принципиальных, так как в действительности и деятельность «Полярной звезды» ничего существенного не прибавила к установившейся уже надзвездно-ползучей доктрине умеренно-левой буржуазии». Дальше идет разоблачение беспринципности, шаткости, трусости этой буржуазии и подчеркивание положительности и принципиальности позиции рабочего класса и т. д. Обусловленный самым предметом своих рассуждений, Луначарский развивает в них партийную точку зрения, борясь и размежевываясь от врагов пролетариата.

---

[16] А. Луначарский. Там же, стр. 225.

Таким образом мы видим, что несмотря на увлечение учением Маха и Авенариуса, конкретные критические статьи Луначарского под влиянием революции 1905 года значительно теряют, ослабляют привкус махизма. Поскольку же партия еще не имела по философским вопросам окончательного решения, то статьи Луначарского воспринимались готовыми в плане ортодоксального марксизма, который представлялся тогда большевистской фракцией РСДРП. Если в этом плане подходить к критикам-большевикам, а иначе к ним подходить и нельзя, то для нас получат иной смысл все их ошибки, которые стали всем ясными ошибками в плане дальнейшего развития партии и марксизма, но тогда в процессе постановки, обсуждения и выработки партийного мнения и мысли они имели иной характер. Тогда окажется, что большевики при всех их ошибках были более правы, чем меньшевики-теоретики, которые спасались в болоте об'ективизма. Конечно, мы не оправдываем ошибок, но мы хотим понять их закономерность, поскольку они были на пути движения к классово-пролетарской истине. В этом именно плане должна быть понята позиция меньшевика Плеханова и позиции критиков-большевиков, которых первый упрекал в упрощенстве. Корни этих упреков в упрощенстве лежат в отношении Плеханова к революции 1905 и к тактике и позиции большевиков, этих «фанатиков», «анархистов», «якобинцев».

Если в этом плане взять А. Луначарского, то окажется, что, с одной стороны, ему присущи все черты большевистской критики, что у него они получили даже наиболее яркое и полное выражение, с другой стороны, что как положительные, так и отрицательные моменты всех критиков-большевиков должны быть поняты в плане борьбы классов, в плане борьбы партий в период их развития, охвата марксизмом все больших и больших областей, выработки четкой партийной линии и отношения партии к тем или иным вопросам.

Подводя итоги нашему краткому обзору, мы должны особенно подчеркивать одну общую всем черту—это *партийность большевистской литературной критики.* Проблема партийности всей с.-д. печати, проблема партийности литературы встала особенно резко в октябрьские дни 1905 года. В эти дни В. И. Ленин писал свою знаменательную статью «Партийная организация и партийная литература». Не только печати вообще, но и художественной литературе В. Ленин придавал громадное значение. Вот как он ставит вопрос о партийности литературы:

«...Литература должна стать партийной. В противовес буржуазным нравам, в противовес буржуазной, предпринимательской, торгашеской печати, в противовес буржуазному литературному карьеризму и индивидуализму, «барскому анархизму» и погоне за наживой, социалистический пролетариат должен выдвинуть этот принцип и провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме... Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов-сверхчеловеков! Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела, «колесиком и винтиком» одного

единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. Литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной, об'единенной социал-демократической партийной работы». И это, несомненно, единственно правильный путь организации литературного дела. Таким образом принцип партийности в литературе становится основным, как только минует пора эзоповских речей, литературного холопства, рабьего языка, идейного крепостничества».

Этот принцип полностью осуществляли критики-большевики. Яркая политическая оценка, четкий классовый подход, непримиримость, отрицание существующего порядка, подчинение своих задач задачам класса, превращение борьбы в литературе в форму классовой борьбы, связь с текущим моментом, переключение в другие области—все это черты, характеризующие русскую большевистскую критику 1905 года.

С. С. Динамов

ЗАМЕТКИ О ТВОРЧЕСТВЕ МАРСЕЛЯ ПРУСТА

I

Пруст—крупнейший представитель потребительского, рантьерского ответвления империалистического стиля. Неслучайно, что именно в послевоенные годы Пруста вспомнили, им стали заниматься, ему стали подражать, его стали переводить в Англии и Америке. В сущности, только после своей смерти (1922 г.) Пруст родился как признанный глава ряда литературных отрядов буржуазии. Выступив как писатель еще в 1896 г. («Утехи и дни») и выступив с такой рекомендацией, как предисловие Анатоля Франса, Пруст подлинное влияние получил в те годы, когда умирание капитализма стало наиболее очевидным, когда мировая война вскрыла основные противоречия капиталистического строя. В этот период вскрытия противоречий и идет к своей славе художник, метод которого—скрытие противоречий, метод которого—уход от действительности, мир которого—легкость и розовость, мечта и сон, отдых без труда, трата без накопления, накопление без деятельности, а деятельность—без дел. Так погибающий класс хватается за иллюзию, так уходящие от борьбы цепляются за вымысел, так искусство покоя и гармонии обретает свою наибольшую значимость в период «дисгармоний»—крушения—буржуазного строя. Ирония истории: Октябрьская революция определила славу буржуазного художника Пруста, ибо после этой даты капиталистический мир в какой-то своей части вынужден цепляться за Пруста, ложью искусства скрашивать правду жизни.

Пруст всю свою жизнь помещался на своеобразном островке тишины и равновесия. И не в том дело, что по болезни своей он был вынужден сидеть дома в наглухо закупоренной, обитой пробкой комнате. Жюль Верн, сидя в своем кабинете, путешествовал по всему земному шару, зачастую срываясь даже и с него и отправляясь бродить по вселенной со своими героями. Суть в другом. Пруст жил в эпоху промышленного капитализма, он был включен и в период монополистического капитализма. Но мимо него прошли все важнейшие события его времени, они обтекали его, не охватывая и не захватывая, не потрясая и не увлекая. Как будто для него не существовало времени, как будто для него оно остановилось на какой-то далекой точке и не струилось

дальше. Долгая жизнь, но без событий, без потрясений, без общественных тревог. Даже война ничего не сбила с этой тихой жизни художника, даже революционные удары ничего в ней не изменили. Миллионы людей гибли на полях грандиозных битв, падали монархии, создавались республики, устанавливалась на одной шестой земного шара диктатура пролетариата,—а он, этот художник-созерцатель, дописывал последние томы своей эпопеи воображения, тринадцать томов которой еще не стали ее концом. «В поисках за утраченным временем» озаглавил Пруст это свое огромное творение. С лицом, обращенным назад, с мыслями, далекими от окружающего, с не стертыми шагами времени воспоминаниями о маленьких делах маленьких людей проходил Пруст свой творческий путь. Итти все время назад, не останавливаясь и не раздумывая о данном дне и даже веке,—это подвиг, до которого может подняться лишь художник класса, у которого нет даже проблеска будущего.

Своеобразен творческий метод Пруста. Изображение вещей «в той обстановке, которая окружает их в действительности,—говорит он,—уничтожает тем самым нечто весьма ценное: акт нашего разума, отвлекающий их от всякого реального окружения» («Под сенью девушек в цвету»). Отвлечение—вот главная черта метода Пруста. Реальность не реальна, если она не вымышлена—вот его формула. В «Утехах и днях» он рассказывает об одном мальчике, выбросившемся из окна, ибо он увидел, что любимая им девочка в действительности не такова, какой он ее создал в своем воображении. Ибо реальное—это лишь «относительное совершенство», которое не может быть сравниваемо с воображаемым «абсолютным совершенством». Сладкая ложь вместо горькой правды (а в этом случае правда никогда и не бывает «сладкой»)—вот рецептура Пруста. «Реальность всегда будет лишена очарования, свойственного образам воспоминания, именно потому, что эти образы не могут быть чувственно восприняты» («В сторону Свана»).

Иллюзия, как господствующая над реальностью, и в силу этого реальность как иллюзия,—вот что еще лежит в основе творчества Пруста. Характерен в этом отношении его ранний рассказ «Печальная дачная жизнь мадам де Брейв». Случайная встреча с музыкантом де Лалеандом, мгновенное прикосновение его руки—и весь мир стал бледной тенью, все существующее перестает существовать, все действительное оказывается недействительным, и только он, де Лалеанд, становится всем. Так мгновение становится веком, так короткая вспышка превращается в мучительный огонь агонии. «Матовый голос сновидений»—вот связь мадам де Брейв с жизнью. Ибо «два мира—мир реальности и мир мечты—параллельны друг другу и никогда не могут слиться воедино, так же как не могут слиться тело и брошенная им тень». В набросках «Мечты в духе иных времен» Пруст опять и опять возвращается

к людям вымысла и фантастической реальности, обнажая и причинность этого инобытийного существования—прошлое дает забвение, оно заставляет забыть режущие конфликты настоящего. Только свет вчерашнего освещает потускневшее сегодня героев Пруста:

> «И тогда сознавая, что это только призраки, призраки огня, пламенеющего теперь где-то в другом месте, которого он никогда больше не увидит, он все же начинал боготворить эти тени, обретать в них некую жизнь, контрастирующую с полным забытьем, какое скоро должно было наступить».

У героя «Лунной сонаты» действительность превращается под натиском воображения в «безразличную необходимость»: то, что должно быть, становится несущественным, желаемое же превращается в существующее и существенное. Пруст бросает в этюдах «Обед в городе» фразу, что «высшее утешение—это забвение». В эту краткую формулу вмещаются все главные линии его творчества. Уже на первой странице второй части его эпопеи. «Под сенью девушек в цвету»—он заявляет, что «очень часто я жил не настоящим, а теми, уже далекими от меня днями, когда я любил Жильберту». Но не только в этом устремлении к прошлому раскрывается творческий метод Пруста,—не хронология характеризует его. Существенно другое: отказ от своего времени сопровождается у него и отказом от осознания действительности:

> «Лучшая часть нашей памяти находится как бы вне нас—зависит от влажного дуновения ветра, от какого-нибудь аромата, сохранившегося в комнате, которая стояла запертой, или дымного запаха разгорающегося камина,—от всего того, в чем мы находим, как часть, самих себя, но пренебреженную нашим сознанием, как нечто непригодное ни для какого употребления, и которая, однако, составляет последнее, наиболее надежное убежище нашего прошлого и заставляют нас иногда плакать о том, для чего, казалось, уже совсем иссякли наши слезы. Вне нас! Вернее было бы сказать—в нас самих, но за пределами нашего собственного сознания в глубинах более или менее длительного забвения».

Момент забвения, момент бессознательности—вот тот мостик, по которому Пруст уходит в прошлое. «Подлинная реальность образуется только памятью»—вот символ веры Марселя Пруста («В сторону Свана»). Сегодняшнее превращается в стимул к уходу во вчерашнее, связь явлений есть только связь их с прошлым: набрасывая в первой части «В сторону Свана» ряд современных картин, Пруст быстро превращает их в средство перехода к прошлому («Я проводил большую часть ночи в воспоминаниях о нашей прежней жизни»—и дальше следует описание этой прежней жизни).

При таком отношении к действительности понятной становится и исключительная роль снов у Пруста, ибо нет у него точных обличенных границ между вымыслом и реальностью, причем эти сны Пруста никогда не носят фантастического характера, обычное в них не смещается, наоборот: Пруст придает форму обычного существования тому,

что существует лишь в его воображении. Так сны у Пруста не разрывают оболочки, предохраняющей его от действительности, но укрепляют ее, превращая иллюзии в явь (см., например, этюд «Сон» в «Утехах и днях»). Из этой же особенности мышления Пруста вытекает и воспроизведение им вымысла, как реальности,—иногда лишь отдельное замечание, беглая фраза, случайный намек раскрывают, что писатель описывает то, чего не было, что он выдает иллюзию за реальность. Так в «Осязаемом присутствии» он рисует нежную картину любви в глухой деревушке Ангадина, и внезапная обмолвка мгновенно затемняет пастель картины: «Я никогда не говорил с тобой, и даже ты была далека от меня в тот год. Но как мы любили тогда в Ангадине!» После этого опять следует ряд розовых изображений, пока их ряд внезапно не прерывается: «И я испытал тогда действительно всю глубину печали, ибо ты была со мной только в реальности моего тяготения к тебе».

Действительность становится двухплановой, и линии вымысла и воспоминаний всегда оказываются ярче линий текущего времени. Да и течет-то время у Пруста не вперед, а назад, обрекая автора на поиски «за утраченным временем». Это отраженное отношение, этот уход от окружающего определили собою и стилистику Пруста. Так, например, излюбленная сфера, из которой он черпает свои тропы,—это искусство вообще (в особенности же с религиозной тематикой). Не из самого бытия, но из его отражения заимствует Пруст свои художественные средства.

«Лицо его принимало то выражение простодушия и усердия, какое мы могли наблюдать на барельефах у ангелочков, со свечами в руках теснящихся у смертного ложа богоматери». «Я храню в моей памяти несколько картин того, чем был Комбрэ в дни моего детства... как старинные гравюры с «Тайной вечери» или же картины Джентиле Беллини». «Я представлял их себе на гобелене, как графиню Германтскую на «Короновании Эсфири», висевшем в нашей церкви». «Оттенок своеобразной нежности и величавой мягкости, так характерный для некоторых страниц «Лоэнгрина» и для некоторых картин Карпаччио». «Свана поразило ее сходство с Сепфорой, дочерью Иофера, чью фигуру можно видеть на одной из фресок, украшающих Сикстинскую капеллу». «...Удостоверяло его подчиненность законам жизни, как в театральном апофеозе складка на платье феи, дрожание ее мизинца выдают физическое присутствие актрисы». «...Украшенного, словно одно из видений Густава Моро». «Он стоял... в позе Авраама — на гравюре с фрески Беноццо Гецколи» и т. п.

«Копийность» тропов, заимствование их из сферы отражения жизни (искусство) характеризуют лишний раз основное в творчестве Пруста—его отгороженность от сегодняшнего во имя вчерашнего или вымышленного.

Превращение вымысла в реальность неизбежно должно привести к извращению представлений о реальности, к ее обеднению. Именно к

этому и приходит Пруст. Мечтания его о жизни со всей неизбежностью приводят его к отказу от нее. Например, он лихорадочно рисует воображаемую Италию: Венеция и Флоренция парят перед ним, он создает «два царственных города», когда путешествие к ним только еще намечается, но он так и не доходит до описания действительных Флоренции и Венеции (В сторону Свана, III).

«Ничто, однако, не было в большей степени отлично от этого реального Бальбека, чем Бальбеко, о котором я часто мечтал в ненастные дни», — эти слова Пруста — приговор его методу воображения действительности вместо воспроизведения последней в ее объективной природе. Эти слова Пруста—обнаружение его субъективизма. Пруст—идеалист, он превратил сознание в единственную реальность, основанием бытия он делает «я», и безмерность здания лишь ярче вскрывает малость такого «основания». «Ведь даже в отношении самых незначительных мелочей повседневной жизни мы не являемся материальной вещью, тождественной для всех, с которой каждый может знакомиться, как с подрядными условиями или с завещанием; наша социальная личность создается мышлением других людей» — такова основа субъективно-идеалистической философии Пруста.

Инфантильность, детскость восприятия Пруста, столь прельстившая Воронского, есть прямое следствие его субъективно-идеалистического отношения к миру, его стремления уйти от современности, освободиться от сознательного отношения к окружающему, «очиститься» от того, что есть, через воображение (без разрушения, однако, этого данного, ибо оно и скрепляет прошлое, не дает ему рассеяться, стать мертвым и немым). Он не отталкивает сегодняшний день,—нет,—он спокойно набрасывает на него облик дня вчерашнего, он детскостью своей, непосредственностью его расцвечивает. Эпопея Пруста «В поисках за утраченным временем»—это гениальная попытка уйти от разумности к бессознательности, от взрослости к инфантильности, от рационального к интуитивному. Воронский полагает, что это позволяет Прусту раскрывать какие-то новые стороны действительности. Он готов этому инфантильно-интуитивному идеалистическому методу Пруста придать характер всеобщности. Воронский пытается построить свою теорию искусства, опираясь на творчество Пруста. Так во мгле критической бессознательности и интуитивности и рождаются такие чудовищные его формулы, как, например, следующая: «Для того, чтобы дать волю художественным потенциям, надо стать невежественным, глупым, отрешиться от всего, что вносит в первоначальное восприятие рассудок. Художник должен уметь посмотреть простыми глазами на мир, как бы впервые увидеть его» («Искусство видеть мир», 1928 г., стр. 93). Правда, эти рассуждения Воронский маскирует апологиями интеллекту, но и здесь он не удерживается на им же провозглашенных вершинах, ибо интеллект, видите ли, это некая тонкость анализа, его «острота». С точки зрения Воронского—Марсель Пруст чрезвычайно умело соеди-

няет интеллектуальное с непосредственным, он, так сказать, тот образец, которому нужно подражать, та самая искомая Галатея школы Воронского, которую так трепетно ищут новые Пигмалионы. Внешняя «тонкость» Пруста, его действительно бессознательное детское отношение к миру скрыли от интуитивных очей Воронского характерную черту Пруста — его «материализм» желудка. Да, этот субъективный идеалист, этот тонкий аналитик, этот мечтатель был художником торжествующего человека-зверя, все оправдание существования которого в том, что он пьет, ест и спит с существом другого пола.

II

В мире Пруста, в сущности, почти ничего не происходит. Это мир покоя, уютной неподвижности, тихого равновесия, не прерываемой ничем гармонии. В этом мире каждый пустяк, колеблющий тишину равновесия, кажется потрясением, каждое незначительное колебание гармонии воспринимается как катастрофа. Пруст сотни страниц посвящает впечатлениям ребенка, отражающего в своем непосредственном сознании быт устойчивой буржуазной семьи. Она крепко сбита, эта семья, в ней все на месте, она отделена от остального мира, никакие ветры на нее не дуют, никакие бури ее не касаются, никакие тревоги общественные ее не охватывают. Только художник—созерцатель, просто отражающий мир, вне всякой заботы о нем, может из этого мира сделать нечто «содержательное» и движущееся. Это Пруст и делает. Так уход на ночь без поцелуя матери приобретает характер трагедии, этот крохотный случай разрастается, заполняет многие страницы, он властно тянет к себе внимание читателя, он кажется огромным и значительным («В сторону Свана», I).

Так наблюдения некоей тети в первой части «В сторону Свана» занимают десятки страниц, хотя самое потрясающее из них — это появление на улице неизвестно кому принадлежащей собаки. Однажды племянник вздумал ей сказать, что он встретил на улице незнакомого человека. Это повергло старушку в большое волнение, и племянник получил приказание никогда не заниматься подобными опасными шутками. «Слава богу,—говорит эта тетя.—Кроме рожающей судомойки, у нас здесь нет никаких тревог». Но даже этой богоспасаемой тете начинает надоедать такое неподвижное сонное существование, и она, как Афанасий Иванович у Гоголя, начинает желать хоть каких-нибудь потрясений.

Герои Пруста слишком много обедают, гуляют, болтают и спят, у них не остается времени ни для чего другого. И Пруст не отделяет себя от них,—его обостренная наблюдательность лишь придает подобие действительного существования этим героям утробы и постели. Художник бездельников поэтизирует это существование, и превозносимый Воронским интеллект нисколько не помогает Прусту понять всю мизер-

ность подобного бессуществования. Искусство Пруста есть оправдание мира рантье, вся жизненная сфера которых—это сфера потребления.

Пруст поднимается иногда до сарказма в изображении буржуа, пытающихся походить на аристократию. Он—против внешнего снобизма,—но этот сарказм обращен у него лишь на того, кто только поднимается до буржуазной «аристократии», но не подошел еще к ней. Он в состоянии, например, дать едкую зарисовку буржуа Фремера, затесавшегося в высокопоставленное общество, но он не преминет изобразить самыми привлекательными красками своих многочисленных герцогов, герцогинь и принцесс. Образ Свана, которому в значительной степени посвящены три тома «В сторону Свана», показателен. Сван—богат, независим, умен, аристократичен, ничем никогда кроме развлечений и любви не занимается,—этого достаточно для Пруста, он с живейшей симпатией вырисовывает облик этого рантье.

> «Беседа развертывалась гармонически... Одно мгновение срыв казался неизбежным. Красавец-сосед Онорэ со свойственным юности легкомыслием попробовал было намекнуть, что в произведениях Эредиа, быть может, больше мысли, чем обычно полагают, и гости, потревоженные в своих умственных привычках, насупились. Но м-м Фремер сейчас же воскликнула: «Напротив, это всего лишь восхитительные камни, роскошные эмали, безукоризненные ювелирные безделушки», и все лица оживились.
>
> Несколько серьезней оказался спор об анархистах. Но м-м Фремер, словно склоняясь перед неизбежностью закона природы, медленно сказала: «К чему все это? Всегда будут и богатые и бедные». И все эти люди, беднейший из которых имел, по крайней мере, сто тысяч франков дохода,—все эти люди, пораженные этой истиной, избавленные от уколов совести, с душевной радостью осушили последний бокал шампанского».

Эта сцена из этюда «Обед в городе»—ключ ко всем образам Пруста. Он художник еще непотревоженной сытости, он писатель того слоя буржуазии, профессия которой—стрижка купонов. Этот слой все более и более увеличивается, империализм, как загнивающий, умирающий капитализм, все больше и больше обрастает этими социальными паразитами. Именно при империализме осуществляется в крайних пределах отделение рантье от предпринимателя: этот буржуа-потребитель становится господствующим типом, создаются целые «государства—рантье»: в Англии, например, доход рантье в 1899 г. был в пять раз выше дохода Англии от внешней торговли. «Вывоз капитала, одна из самых существенных экономических основ империализма, еще более усиливает эту полнейшую оторванность от производства слоя рантье, налагает отпечаток паразитизма на всю страну, живущую эксплоатацией труда нескольких заокеанских стран и колоний». (Ленин, т. XIII, стр. 314, изд. 1-е).

Пруст—созерцатель жизни. Именно в силу этого он и отдается так безраздельно любому крохотному явлению, попадающемуся ему на глаза, что у него нет качественной оценки явлений, что их разница для

него, в сущности, лишь количественная. «Если бы я мог превратиться в какую-нибудь рыбу, заснувшую в море и безвольно уносимую его течениями и волнами!»—восклицает он в «Под сенью девушек в цвету». Это желание Пруста есть осуществленное желание. Пассивность и созерцательство вполне позволяют ему относиться к миру подобно «безвольной рыбе, уносимой течениями и волнами». Вот Пруст в поезде:

«Старый кондуктор зашел проверить наши билеты. Серебряные отблески на металлических пуговицах его платья не преминули привести меня в восторг. Я хотел ему предложить посидеть с нами. Но он прошел в другой вагон, и я с мечтательной тоскою раздумывал о жизни истопников, которые, проводя время в поезде, имеют возможность ежедневно видеть этого старого кондуктора.

Наконец удовольствие от созерцания синей шторки и от ощущения своего полуоткрытого рта стало во мне постепенно ослабевать».

Или другое место из того же тома «Под сенью девушек»:

«Сколько раз, спустя год, в Париже, в мае месяце, случалось мне, купив в цветочном магазине ветку яблони, проводить всю ночь, любуясь ее цветами».

III

Глазами покоя смотрит на мир Пруст, и глаза его ищут не движение, но покой, не смятение, но тишину, не бурю, но легчайшее колебание. Общество, люди—даже рантьерское общество—это все же неполный покой: ведь писали же в свое время (XVIII век), что бездельники беспокойнее дельцов: «Здесь, в Лионе, ходят спокойными шагами, потому что все заняты, тогда как в Париже все бегут, потому что ходят праздно». Пруст не только пассивно относится к наблюдаемому, но он еще свою активность в отношении изображаемого объекта проявляет в выборе наиболее общественно-бескачественных объектов, наиболее «спокойных». Это находит свое выражение в большом числе образов природы и вещей. Природа для него ценна тем, что она отвлекает от действительности, позволяет себя созерцать, ничего не требуя и не имея никакого отношения к созерцающему. Пруст в двадцать шестом этюде цикла «Мечты в духе иных времен» говорит о море:

«Оно освежает наше воображение, не будит мыслей о человеческой жизни, но оно радует нашу душу потому, что так же, как и душа—бесконечное и бессильное стремление, порыв, каждый раз прерываемый нашим падением,—вечная и нежная жалоба».

Природа «не будит мыслей»—в этом ее достоинство по Прусту, и в силу этого она и занимает у него такое исключительное место.

Частнособственническая природа рантье, его боязнь движения, его страх перед изменением существующего, его общая консервативность прорываются у Пруста не только в дифирамбах привычке (см., например, первую часть «В сторону Свана»), в превозношении уюта, в прочувствованном описании обедов и завтраков, но и особой пристальности

в отношении вещей. Пруст выступает здесь то как опытный коллекционер, то как буржуа, сживающийся с вещами, растворяющий себя в них, видящий в них цель и оправдание своего существования, вещами уничтожающий свое человеческое и превращающийся в раба этих вещей. В. Одоевский заметил в своем «Космораме»: «Ничто нас столько не знакомит о человеческом, как вид той комнаты, в которой он проводит большую часть своей жизни, и не даром новые романисты с таким усердием описывают мебель своих героев». Пруст тоже с усердием изображает «мебели своих героев», которые, правда, тоже не очень от нее отличаются по своей неподвижности. Отношение наше к природе (и к вещам) есть общественное отношение, и при анализе этого отношения нужно находить общественную суть его. Пруст сам дает объяснение своему тяготению к миру вещей. Он выводит это из неподвижности мышления, а эта последняя черта как раз и характерна для психоидеологии рантье: «Быть может, — замечает Пруст в первом томе «В сторону Свана»,—неподвижность предметов, окружающих нас, навязана им нашей уверенностью, что это именно они, а не какие-нибудь другие предметы, неподвижностью нашей мысли по отношению к ним». Вещи так успешно атакуют Пруста именно потому, что он выражает идеологию потребительской, пассивной, паразитарной группы. Вещи закрепляют мир Пруста, опустошая его, выделяя его пустоту. Классовая функция искусства Пруста—это глубокое изображение пустоты. Но вся глубина измерения не может заменить отсутствия глубины у измеряемого—так и все огромное искусство Пруста не может скрыть ничтожности рантьеризма. Творческий метод Пруста (детскость, непосредственность, наивность) как раз и помогает ему успешно эту свою классовую функцию выполнять. Ибо, как только он отошел бы от простого пассивного нанизывания впечатлений, как только он отошел бы от интуитивизма и взглянул бы «сознательно» на своих «героев», на всю их мелочность и вздорность, он должен был бы превратиться в памфлетиста, в сатирика. Но для этой «сознательности» ему нужно перешагнуть орбиту своего класса. Его творческий метод—это оправдание существования рантьеризма. Искусство Пруста дает им право на жизнь, а этого права они не имеют. Повторяю, творческий метод Пруста как раз такой, какой нужен классу, обременяющему собою землю, но в эту землю не желающему уходить. *Грубейший практический «материализм» рантьерского существования как нельзя лучше скрывается субъективно-идеалистическим методом Пруста.* Малейший намек на публицистичность, на философствование гибелен для Пруста, ибо в этом случае он должен перестать быть созерцателем и, во-вторых, должен будет свое разорванное сознание связать для обобщения изображаемого. Но обобщение рантьеризма есть обнаружение его паразитарной природы, что невозможно для Пруста, ибо прозрение здесь равносильно полному отказу от самого себя.

Во второй книге—«В сторону Свана» есть одно место, которое характерно для всего творчества Пруста. Пруст пишет: «Она просила меня рассказать ей содержание стихотворений, которые я собирался написать. И так как я хотел в будущем стать писателем, то грезы эти напоминали мне, что пора уже решить, что именно собираюсь я писать. Но как только я задавался этим вопросом, стараясь найти сюжет, в который я мог бы вложить глубокое философское содержание, ум мой переставал работать, перед мысленным взором открывалась лишь одна пустота. Герой Пруста испытывает «чувство немощности», когда «ищет философской темы для большого литературного произведения Эти признания открывают нам и отличительные признаки творчества самого Пруста,—оно иррационально, интуитивно, сознательное из него устранено, его идейное содержание поэтому очень небольшое.

IV.

Пруст начинает рантьерское ответвление империалистического стиля. Его мечтательные, воображаемые путешествия осуществляются в наше время Полем Мораном, однако, как и Пруст, проходящим по земному шару, лишь созерцающим мир и в моменты самых острых противоречий не изменяющим своему потребительскому отношению к происходящему («Открыто ночью», «Закрыто ночью», «Живой Будда»), неизменно обращающимся к той «Галантной Европе» (заглавие одной из книг Морана), которой посвящено и все творчество Пруста. Немногие образы узколобых, ограниченных буржуа, над которыми пытался поверхностно иронизировать Пруст, показываются Джоном Голсуорси во всей их великолепной ничтожности, во всей ограниченности их частнособственнического существования («Сага о Форсайтах», «Современная комедия» и т. д.); но как и Пруст, Голсуорси превратил в идеальных героев все тех же самых «идеальных» рантье («Братство»; образы интеллигентов в «Саге о Форсайтах», «Вилла Рубейн»). Сексуальное играет огромную роль в движении героев Пруста. У Стефана Цвейга оно становится единственным стимулом развития, оно поглощает все остальные связи с миром и, будучи в своей сущности одним из его свойств, оно становится решающим, определяющим качеством для героев Цвейга, без чего они не существуют в его творчестве, без чего они не движутся по ступеням жизни (но само это «движение» для них оказывается ложным, ибо сведенное к полу существование уже не есть развитие, но неподвижность). Пруст искал свое «утраченное время» не только в своих детских годах. Он упорно возвращался к далекому прошлому, с благоговением созерцал он старые церкви, аристократические дворцы, руины великолепного, с его точки зрения, прошлого. Американский писатель Джозеф Гержсхеймер устремляется в экзотику как по путям пространства (Куба, Гаванна, Ява), так и по линиям времени, идеализируя средневековые, как время героизма и светлой религи-

озности. Казимир Эдшмид также продолжает Пруста в своих «вневременных» новеллах о Тимуре, Франсуа Виллоне, храбром феодале Жане Боделе, неистовом любовнике Лос Казасе («Шесть притоков», «Тимур»), или в своих путешествиях созерцателя («Быки, баски, арабы»). Но в этих продолжателях Пруста нет и не может быть его мертвого покоя, закат капитализма уже бросает мрачный отблеск на их краски: художники того слоя людей, для которых не существует противоречий, для которых нет в обществе потрясений, для которых малейшее содрогание их устричной оболочки равно катастрофе,—они поставлены лицом к большим событиям, они живут в период войн и революций, в эпоху гибели капитализма, и у них нет былого спокойствия Пруста, у них нет его неподвижной цельности. Их искусство есть искусство уже не покоя и гармонии, но искусство потрясенной тишины, разрушений. И само расширение этого паразитарного стиля, самый рост таких писателей, сама быстрота развития этого рантьерского литературного движения—свидетельство его обреченности.

С. Л. Белевицкий

ПЛЕХАНОВ ИЛИ ПЕРЕВЕРЗЕВ?

(О книге И. Беспалова—«Проблемы литературной науки».)

I

Книга И. Беспалова состоит из четырех статей, уже ранее напечатанных в различных изданиях в течение 1926—29 гг. Первые две статьи: «Стиль как закономерность» и «Проблема литературной науки» с подзаголовком «Методологические основания науки о литературе» посвящены установлению системы положительных категорий, отражающих структуру художественного произведения в целом и систему связей отдельных его элементов, долженствующих лечь в основу марксистского анализа произведений словесного искусства, причем ядром, основной категорией указанной системы является категория стиля. Сказанное относится к содержанию первой статьи сборника. Вторая статья («Проблема литературной науки») трактует проблему спецификума художественной литературы как объекта бытия, и специфичность закономерностей, характеризующих ее движение, как смену литературных стилей. Система взглядов самого автора в этой статье дается на фоне критики всякого рода идеалистических, формалистических и эклектических концепций в литературоведении.

Третья статья сборника носит название — «Г. В. Плеханов как литературный критик», причем эту статью автор начинает с оговорки, что, «в короткой статье чрезвычайно трудно хоть сколько-нибудь полно рассмотреть основные принципы литературной критики, установленные Плехановым... Поэтому из всех совокупностей проблем литературной критики здесь будут подвергнуты разбору лишь некоторые основные ее предпосылки» (стр. 87).

Четвертая статья сборника посвящена анализу стиля ранних рассказов Горького.

Сборник снабжен предисловием. Автор, по его словам, «не подвергал эти статьи какой-либо существенной переделке, ограничившись лишь изменением ряда положений и формулировок в сравнении с прежде появившимися текстами, уточнением их и редакционными поправками» (стр. 4).

Несмотря на то, что две статьи сборника трактуют проблемы литературоведения в общеметодологическом плане, автор не имеет однако претензий считать себя обладателем законченной системы «марксистско-ленинского литературоведения».

Значение своей книги автор видит в другом: ответ на ряд вопросов литературной теории, который он дает в своих статьях, должен иметь свое значение при выполнении очередной задачи, стоящей перед коммунистической критикой — задачи построения марксистско-ленинского литературоведения.

Не претендуя на то, чтобы дать в своей книге законченную систему марксистско-ленинского литературоведения, автор однако делает весьма обязывающее заявление, что в своем подходе к проблемам литературных теорий он «стремился лишь к применению принципов диалектического материализма к специфической области общественного сознания — к художественной литературе».

Вместе с тем автор склонен рассматривать свою литературоведческую позицию принципиально отличной от позиции В. Ф. Переверзева. Свою принадлежность в недавнем прошлом к литературоведческой «школе» В. Ф. Переверзева автор склонен трактовать как временный союз для борьбы «с идеалистами и эклектиками». Но при этом автор желает внушить читателю ту мысль, что и в то время, когда он «официально» принадлежал к школе Переверзева, антидиалектичность основных положений последнего была для него достаточно ясна и что лишь из тактических соображений он считал несвоевременным выступить тогда с критикой этих положений.

«Автор этих статей, — говорит тов. Беспалов в своем предисловии,—был в том отряде коммунистической критики, который, работая вместе с В. Ф. Переверзевым в научно-исследовательских учреждениях, поддерживал его в борьбе с идеалистами и эклектиками, не поставил вместе с тем своевременно задачей критики Переверзева, не указал ошибочность его концепции, не дал своевременно правильной оценки его взглядов. Объяснение, но не оправдание этого можно найти в обстановке борьбы в области литературоведения, где идеализм в явной и скрытой форме занимал и еще продолжает занимать немалый участок фронта, где идеалистические извращения марксизма особенно распространены, а также в том, что критика Переверзева велась не с точки зрения марксизма-ленинизма, а с позиций эклектического сочетания идеализма с вульгарным социологизмом» (стр. 7).

Теми же тактическими, а не принципиальными соображениями автор объясняет характер своего выступления против статьи тов. Горбачева, давшего резкую критику переверзевской литературоведческой концепции: против тов. Горбачева нужно, мол, было выступить потому, что эта статья «вызвала большое сочувствие и движение воды среди различного рода «любителей российской словесности». «Но, признается далее автор,—в статье я направил удар только по эклектическому извращению марксизма (Горбачевым) и допустил ту ошибку, что не разобрал взглядов В. Переверзева в их системе и, наоборот, на основании отдельных положений взял его под защиту» (стр. 8). В силу именно

этой своей ошибки автор решил не помещать в своей книге статьи, направленной против горбачевской критики Переверзева.

Таким образом, основная мысль, которая проводится в предисловии, может быть формулирована, примерно, так: автор никогда не разделял целиком и полностью литературоведческой концепции Переверзева, недиалектичность исходных положений этой концепции для него была ясна, но из тактических соображений он считал нецелесообразным выступать с критикой Переверзева. Необходимо было, из тактических соображений, держать с последним единый фронт против «явных и тайных последователей и поклонников формального и историко-культурного методов изучения искусства». Отсюда читатель тов. Беспалова с логической необходимостью должен очевидно сделать тот вывод, что там, где автору приходилось не бороться, не полемизировать, а высказывать свои литературоведческие взгляды в положительной форме — по общим ли вопросам метода или при конкретном анализе творчества какого-либо художника — его, тов. Беспалова, собственные взгляды окажутся в достаточно резком расхождении со взглядами и приемами конкретного исследования Переверзева.

Стоящая перед нами в дальнейшем задача, таким образом, намечается сама собой: нам предстоит, на основании анализа содержания помещенных в сборнике статей убедиться, насколько вышеуказанный логический вывод оправдывается этим содержанием. Иными словами: наш анализ должен будет показать, на самом ли деле литературоведческая методология автора и его приемы конкретного анализа художественного произведения расходятся с переверзевскими, а если расхождения окажутся, то насколько эти расхождения существенны, принципиальны.

II

Мы считаем более целесообразным начать разбор книги И. Беспалова с последних двух статей по следующим соображениям: трудно бывает иногда вскрыть недочеты общих методологических установок и выяснить их теоретическую «родословную», если располагаешь только материалом, трактующим объект своего исследования в сугубо абстрактно-теоретическом плане. Недочеты теории лучше всего могут быть обнаружены, когда она проявляет себя в действии, в анализе конкретного художественного материала.

Анализируя взгляды Плеханова на литературную критику, И. Беспалов совершенно очевидно солидаризируется с ними, совершенно очевидно становится на сторону Плеханова. Это дает нам право ожидать от тов. Беспалова, что в своей критической работе о Горьком он будет придерживаться критических принципов Плеханова.

Каковы же те принципы литературной критики Плеханова, с которыми тов. Беспалов солидаризируется?

1. «Плеханов никогда не останавливается на ступени анализа художественных произведений самих по себе—он всегда вскрывает связь

и зависимость художественной литературы от экономической базы общества» (стр. 89).

2. Истинно-научная критика, т.-е. критика, опирающаяся на учение диалектического материализма, предполагает в качестве своего необходимого момента публицистику, т.-е. оценку идеологии, получившей свое отражение в художественном произведении, с точки зрения идеологии самого критика.

«Плеханов,—правильно замечает тов. Беспалов,—отметает только ту публицистическую критику, которая выступает как нечто отдельное и независимое от научной критики, ту критику, которая не рассматривает процесса исторически, идеи и идеалы которой не вытекают из познания закономерностей исторического процесса, которая не изучает, а изрекает» (стр. 92).

3. «Непримиримость в борьбе со всякого рода эклектизмом». Диалектический материализм, представляющий собой образец единства мировоззрения и метода, отметает, как негодные, всякого рода попытки соединения его «то с формальным методом, то с просветительством, то с фрейдизмом, то с другими совершенно несовместимыми с марксизмом методами».

4. Отведя соответствующее место в критике публицистическому моменту, Плеханов совершенно очевидно должен был интересоваться той «идеей», которой вдохновляется художник, ибо, по словам Плеханова, «когда талантливый художник вдохновляется ошибочной идеей, тогда он портит свое собственное произведение».

Мы считаем возможным остановиться лишь на вышеуказанных принципах плехановской критики, опуская ряд других весьма существенных положений Плеханова, о которых говорит тов. Беспалов. Мы поступаем так потому, что для анализа статьи сборника, посвященной раннему Горькому, указанные положения Плеханова нам кажутся необходимыми и достаточными. Прибавим лишь, что из ряда положений Плеханова тов. Беспалов делал совершенно правильный вывод, «что Плеханов придавал большое значение истинности и революционности мировоззрения художника, считая, что ложное, реакционное или оппортунистическое мировоззрение снижает художественность произведения (стр. 100).

III.

Основным недостатком статьи «Стиль ранних рассказов Горького» мы считаем склонность автора к схематизации. Вместо некоторого анализа, в котором объект рассматривается во всех наиболее существенных для полного его познания связях и опосредствованиях, автор старается выделить какой-нибудь один момент, чтобы из него, методом дедукции, вывести все. Уже с самого начала нашего разбора этой статьи мы считаем необходимым подчеркнуть, что такое предпочтение дедукции нас должно настроить на подозрительное отношение к автору, которое может быть сформулировано так: не является ли метод тов.

Беспалова более близким к механистическому (переверзевскому), чем к диалектическому (плехановскому) методу?

Свой анализ произведений раннего Горького автор начинает именно с такого дедуктивного положения: «Основная черта всех ранних произведений Горького состоит в том, что в них проявляется тенденция противоположению творчества какому-то объекту, постоянная и настойчивая борьба, социально-психологическая направленность, выраженная во всей совокупности элементов художественного произведения и доходящая до двух пределов. С одной стороны—это тяготение к легенде и аллегории..., с другой стороны... внедрение в творчество элементов публицистики» (стр. 108). Поэтому,—продолжает тов. Беспалов, «среди рассказов раннего Горького есть... три рода произведений: 1. Легенды, аллегории. 2. Рассказы и наброски, приближающиеся к публицистическим очеркам, 3. Основной и преобладающий род—рассказы в плане реалистически-художественном» (стр. 108).

Элементы публицистики автор констатирует, во-первых, в том, что у самого Горького «художественное творчество... оттесняется или дополняется публицистическими доказательствами»; во-вторых, «публицистичность проявляется в развертывании образов». Последнее автор видит в том, что Горький часто вкладывает в уста своих героев «определенно немотивированные поэтически» реплики.

Оставим пока в стороне вопрос о степени художественной мотивированности тех или иных суждений героев писателя, а обратимся к «триадической» схеме тов. Беспалова в целом. Основной недостаток этой схемы, на наш взгляд, заключается в том, что она слишком абстрактна, чересчур схематична, что под нее можно подвести не только творчество раннего Горького, но и творчество таких весьма далеких от него и друг от друга писателей, как Тургенев, Толстой, Гаршин, Леонид Андреев и т. д. У всех упомянутых писателей мы найдем в большей или меньшей степени и элементы аллегории и легенды. А что касается публицистики в обоих указанных тов. Беспаловым направлениях и художественного реализма, то уж тут, разумеется, незачем указывать на отдельные произведения того или иного из наших художников. Стоит только н а з в а т ь наиболее крупных представителей нашей литературы XIX века, чтобы у огромного большинства тех, которые более или менее сознательно относятся к художественному произведению, возникло совершенно отчетливое представление о «художественном реализме», насыщенном элементами публицистики.

Но попробуем подойти к вопросу с другой стороны. В статье о Плеханове тов. Беспалов цитирует следующее плехановское положение: «Если существуют действительно вечные законы искусства, то это те, в силу которых в известные исторические эпохи публицистика неудержимо врывается в область художественного творчества и распоряжается, как у себя дома». Это совершенно верно, и из этого положения следует, что публицистика в такие исторические эпохи сама становится

н е о б х о д и м ы м элементом художественного произведения. Иначе говоря, в такие эпохи именно искусство с определенно акцентированным публицистическим моментом может явиться, пользуясь выражением тов. Беспалова, «наиболее адэкватным выражением действительности». Как же обстоит дело в отношении эпохи, на которую падает ранее творчество Горького? На этот вопрос тов. Беспалова прямого ответа не дает. Вернее,—на этот вопрос тов. Беспалов, в соответствии со своим переверзевским, а не плехановским методом литературной критики ответа дать не может. Тов. Беспалов в данном случае предпочитает не выходить за пределы художественного произведения. И «легендарность» и «публицистичность» Беспалов рассматривает с точки зрения абстрактно-эстетической нормы. Указывая на то, что в первом случае—легендарности—отрешается действительность и сохраняется художественность, а во втором — публицистичности, — наоборот, отрешается художественность, наш автор произносит над творчеством раннего Горького такой пригов[о]р: «В этот период не редкость то явление, что там, где Горький поэт, он теряет связь с действительной жизнью, там, где он на почве самой жизни, он порывает связь с поэзией». Очевидно, что тов. Беспалов в этом приговоре стоит на той точке зрения, что художник, отрешаясь от жизни, может дать нечто художественно полноценное. Такое положение едва ли совпадает со взглядом Плеханова на этот вопрос. Плехановым художественное произведение ценилось главным образом в той мере, в какой это произведение являлось отражением действительности, и недостаток ибсеновских драм Плеханов видит именно в этой отрешенности от живой действительности. Разница между Плехановым и Беспаловым заключаеся в том, что Плеханов «социологический эквивалент» ибсеновской абстрактности находит в идеологии самого Ибсена. И тут Плеханов нисколько не чурается «биографизма», столь ненавистного Беспалову, как переверзевцу. Плеханов ссылается на письмо Ибсена к Брандесу, приводит утверждение Брандеса, что «на Ибсена, как на представителя анархического учения, ссылается один «бомбометатель» в своей защитительной речи перед судом». Вообще Плеханов, чтобы понять и **о ц е н и т ь** творчество писателя, стремится уяснить себе идеологию писателя, которая, в соответствии с учением исторического материализма, не может не быть индивидуальной формой выражения идеологии определенного общественного класса или группы. В этом и заключается смысл учения о единстве субъекта и объекта в применении к искусству. С этой точки зрения тов. Беспалову надлежало выяснить идеологию самого Горького в период его раннего творчества и в ней искать ключ к определению авторской «идеи», о которой говорит Плеханов. И тут тов. Беспаловым мог быть прекрасно использован ряд произведений авто-биографического характера более позднего Горького.

Дедуктивно установив исходную стилистическую «триаду» раннего Горького, тов. Беспалов переходит к психологическому анализу

персонажей-образов Горького. И здесь тов. Беспалов, строго придерживаясь переверзевского метода, начинает с некоторого общего положения, дающего ему возможность конструировать психологическую схему, в которую затем «втискиваются» горьковские «герои», которые, по некоему доминирующему признаку, распределяются по психологическим группам.

«Читая произведения раннего Горького, — говорит тов. Беспалов, мы вступаем в мир людей, чувствующих постоянную неустойчивость своего положения, ведущих постоянную борьбу за то, чтобы удержаться в жизни. Здесь много бывших людей, но здесь есть и будущие... Это реальный мир людей определенного социального положения и социальной судьбы, и отсюда рождается их художественное отображение, здесь покоится система образов и здесь раскрывается социальное основание психологии героев...

Основной образ, в котором нашло свое осуществление социальное содержание творчества раннего Горького, который дал ь логике всей художественной структуры произведений — это образ человека, выключенного из обычного, противопоставленного обычному ходу вещей и человеческих связей, «вышибленного из колеи», «не нашедшего своей точки». Этот образ ращепляется и проявляется в ряде черт и характеров отдельных образов творчества» (стр. 113—114).

Помимо некоторого дедуктивного положения мы имеем здесь уже и известную теорию Переверзева о «стержневых» образах в творчестве художника. Но, очевидно, боясь как бы не заподозрели и отступлении от другого основного положения переверзевской концепции, тов. Беспалов спешит прибавить, что он рассматривает здесь «социальную направленность, выраженную в основном образе, — не с точки зрения задания автора, его замысла или намерения,—а как выраженную в образе объективную направленность и наполненность социальным содержанием, нашедшую свое выражение в образах». Словом, здесь торжествует тот пресловутый «объективизм» Переверзева, в силу которого художник в своем творчестве сливается с объектом, образуя с ним не единство субъекта и объекта, а нераздельное тождество.

Вместе с тем и в психологическом анализе торжествует все та же «триада», «трихотомический принцип деления», а именно: в психологическом отношении персонажи-образы Горького делятся на: 1) бессильных и безвольных (рабы), 2) вольных, но бессильных (собственно—беспокойных), 3) сильных и вольных (нарушителей). Получается такое впечатление, что в трихотомическом принципе деления т. Беспалов видит, должно быть, свое принципиальное отличие от Переверзева, у которого торжествует дихотомический принцип деления. Но с другой стороны, т. Беспалов как бы боится очень далеко уйти от своего учителя. Дихотомический принцип находит и у него свое место в делении всех персонажей-образов Горького на «выбитых из колеи», которые «чувствуют неустойчивость своего положения», ищут освобождающего пути из гне-

тущей действительности, они «беспокойные». А этим образам противопоставлены, их оттеняют и вместе с тем связаны с ними по своей социально-психологической природе образы, персонифицирующие устойчивость, удовлетворенность своим положением и своей жизнью, ограниченные и ограничивающие свободу и стремление к свободе—«спутники».

При этом тов. Беспалов подчеркивает социально-психологическую тождественность «беспокойных» и «спутников», но констатирует вместе с тем и их противоположенность и возникающий на ее основе конфликт между этими двумя группами, который и решается в ходе рассказов». Цель тов. Беспалова в данном случае ясна: показать, что на-ряду с «триадой» в его анализе находит свое место и основной закон диалектики—единство противоположностей. Беда только в том, что и в данном случае Беспалов боится выйти за рамки концепции своего учителя — Переверзева: конфликт, борьба противоположностей не выходят у него за пределы одной социальной группы. А ведь это как раз и есть «знаменитое» положение Переверзева о том, что художник в своем творчестве оказывается фатально замкнутым в пределах одной социальной группы и выйти за пределы очерченного ею магического круга не может.

Что касается характеристики «стержневого» образа, то таковым является «образ беспокойного человека, развивающийся в сильного и вольного, — образ, являющийся специфическим художественным выражением психологии и социального положения низших слоев мелкой буржуазии в определенный период».

Тут мы уже вместе с тов. Беспаловым вступаем в область того, что Плеханов называл «социологическим эквивалентом» художественного произведения. Оказывается, что и тут мы не только не ушли далеко от Достоевского в интерпретации Переверзева, но переместились лишь в пространстве: от «действительности упадочного городского мещанства крупного города» (подчеркнуто автором) мы оказываемся перенесенными в «реальное бытие низших слоев городской мелкой буржуазии уездной России в период победоносного и усиленного шествия капитализма» (подчеркнуто автором).

Правда, тов. Беспалов, схитрив, хочет нас заставить думать, что здесь не только перемещение в пространстве, но и во времени, что в эпоху, протекшую от Достоевского до Горького, произошли социальные сдвиги качественного характера, но характеристика качественного сдвига весьма неопределенная: в первом случае речь идет о «все развивающемся шествии капитализма», в другом о «победоносном и усиленном шествии капитализма». Это очень немного. И на этом немногом тов. Беспалов хочет дать нам почувствовать «соприкосновение и вместе с тем объективное противоположение творчества Достоевского и творчества Горького. Неразрешенный у первого психологический конфликт «двойника» здесь выступает своей протестующей, нарушающей сторо-

ной». «Но,—заканчивает приведенную тираду тов. Беспалов, —это тема особой работы». Такую работу тов. Беспалов, очевидно, собирается представить на суд читателей. Поживем — увидим. Пока что нам приходится заметить, что сии «соприкосновения» и «объективное противоположение» мало убедительны. Даже совсем не убедительны. Во всей этой попытке тов. Беспалова установить социально-психологическую близость между творчеством Достоевского и творчеством Горького и формулировать социально-экономическую обусловленность творчества последнего очень мало, почти совсем ничего нет от приемов всегда конкретного детализированного плехановского анализа социально-экономических основ художественного творчества писателя и очень очень много от метода Переверзева, абстрактно, направленного к тому, чтобы живую, многокрасочную, кипящую глубокими классовыми противоречиями капиталистическую действительность втиснуть в прокрустово ложе выхолощенной от всякого живого содержания мертвой схемы.

IV

Большая половина статьи о Горьком посвящена формальному анализу, за деталями которого мы следить не можем. Необходимо лишь отметить, что для автора, который анонсировал свою солидарность с принципами критики Плеханова, это «немножко много». В особенности, если принять во внимание то, что тов. Беспалов так обидно мало места уделяет социологическому анализу, ограничиваясь в этом отношении рядом суммарных характеристик. И еще одно замечание: во многих местах своего формального анализа автор находится под сильным влиянием канонов наших формалистов. По существу, целый ряд формальных моментов в творчестве Горького истолкован в том же плане, в каком В. М. Жирмунский в его известной книге «Пушкин и Байрон» толкует «байронический» стиль, как разновидность общеевропейского романтизма первой трети XIX века.

Ну, а как же обстоит дело у тов. Беспалова по части уяснения того, что Плеханов называл «идеей», идеологией автора? Ведь этот фактор Плеханов считает определяющим для творчества художника, так как идеология автора является индивидуальной формой выражения классовой или групповой идеопсихологии, которая в свою очередь обусловлена социально-экономическим базисом. На этот счет, как мы уже указали ранее, у тов. Беспалова, как ортодоксального... переверзевца, ничего нет.

Не лучше обстоит дело и с публицистическим моментом, который Плеханов на деле, — а тов. Беспалов лишь на словах, — считает неотъемлемой частью марксистской критики. Ведь публицистический момент в критике «в приложении к современности», по словам самого тов. Беспалов, означает, «что свою общественную роль современная литературная критика может выполнить как критика коммунистиче-

ская, действенная». Вот «публицистический» вывод тов. Беспалова из анализа творчества раннего Горького:

«Голос этого творчества сближался и не мог не сближаться с потоком борьбы, которая велась другими средствами, средствами политическими, и другим классом. Но чтобы подойти к нему, нужно было отойти от специфически художественного преображения действительности, притти к публицистике. И только «окуровщина», жизнь городского мещанства, нашла свою художественную жизнь, не убегая от нее в легенду и не переступая границ художественного творчества» (стр. 184). И все.

V

Нам пришлось поневоле коснуться лишь основных положений тов. Беспалова относительно творчества раннего Горького. Мы не имели возможности остановиться на деталях. Но и из того, что нам дает характеристика этих основных положений, мы можем сделать вывод о «природе» методологических установок автора и дать им соответствующую квалификацию.

Дает ли нам тов. Беспалов основание считать его критические приемы в какой бы то ни было мере соответствующими критическим приемам Плеханова, которого тов. Беспалов склонен считать своим учителем? На этот вопрос мы вынуждены категорически ответить: нет, не дает никаких оснований. Метод конкретного анализа художественного материала, которым пользуется тов. Беспалов, ближе всего к переверзевскому. Но нам кажется, что в руках тов. Беспалова метод Переверзева теряет свою монолитность и заостренность. Нам кажется, что характер сочетания отдельных моментов в анализе художественного материала у тов. Беспалова дает нам все основания назвать его метод эклектическим: приемы психологического анализа весьма сильно напоминают Овсянико-Куликовского. Это прием наклеивания психологических ярлыков (вспомним тургеневскую женщину «хищницу» в изображении Овсянико-Куликовского); в отношении же сведения формальных элементов художественного материала к единству наш автор находится под несомненным влиянием наших формалистов. «Монизм» же достигается тем, что все указанные отдельные приемы сведены воедино марксистскообразным (но не марксистским, т. е. не диалектико-материалистическим) «социологизмом».

VI

Обращаясь теперь к первой статье сборника — «Стиль как закономерность», мы считаем необходимым оговориться, что подробный анализ и оценка этой работы т. Беспалова выходят за рамки рецензии. Статья эта ставит себе задачей дать нам спецификум искусства в смысле уяснения его логической структуры, как формы сознания, дать нам, если позволительно так выразиться, «искусство как предмет логики».

Беря за отправную точку своего исследования категорию стиля, т. Беспалов стремится представить отдельные элементы произведения искусства, как моменты указанной основной категории. Но не считая возможным в рамках рецензии дать исчерпывающую характеристику и законченную критическую оценку работы т. Беспалова о стиле, мы тем не менее считаем нужным подчеркнуть, что работа эта «укоренена» в «переверзианстве», но переверзианство это дано нам не в форме анализа конкретного художественного материала, а в сугубо абстрактной форме.

«В нашу задачу, — говорит тов. Беспалов, — не входит установление непреложных законов стиля для всех времен и народов... Речь идет лишь о защите прав науки, об определении путей, границ, принципов, иначе говоря, метода изучения конкретных исторических стилей». Все это хорошо и вполне закономерно. Но беда-то в том, что пути, границы и методы — переверзевские. Разве Переверзев не должен подписаться под следующим положением? «...В отношениях художественных компонентов так или иначе, реально или иллюзорно, выражаются отношения вне сознания данных объектов. Логика характеров есть в той или иной степени истинности выражение логики реальных отношений личностей, в композиции выражается отношение элементов, фактов объективного мира, познаваемых воспринимающим и воспроизводящим социальным субъектом, сюжет—основной принцип деятельности этого субъекта, — основной конфликт, данный в реальной жизни, синтаксис — стремление передать своеобразие отношений вне сознания данных объектов. Но констатируя это, мы лишь констатируем совпадение элементов художественного сознания — стиля — с элементами бытия»... (стр. 28).

Что же это, как не переверзевское непосредственное сведение морфологии художественного произведения в целом и отдельных элементов ее к морфологии, отражаемой в нем объективной социальной действительности и отдельных ее элементов? Разве это не переверзианство?

Или вот еще одно положение т. Беспалова, которое звучит совсем не по-плехановски, но зато уж очень родственно концепции Переверзева: «Критерий художественной истинности, т. е. художественного соответствия стиля и его компонентов отраженной действительности, есть основной критерий анализа стиля». Здесь т. Беспалов уже становится на позицию ортодоксального формализма. Очевидно, что при таком подходе к анализу художественного произведения общественная значимость данного художественного произведения с точки зрения значительности его содержания из поля зрения критика исчезает. Важно лишь «художественное соответствие стиля и его компонентов отраженной действительности», а какая действительность там отражена, это повидимому, критика интересовать не должно. Это Плеханов «наоборот»; иначе говоря — не Плеханов, а Переверзев.

7*

У т. Беспалова в разбираемой нами статье имеется ряд весьма странных положений. Говоря о том, что «в стиле дается действительность субъективно осознанная, воспроизведенная историческим и классовым сознанием», автор это свое положение аргументирует «доказательством от противного». «Если бы это было не так, если бы осознание действительности и действительность совпадали, литература и жизнь были бы тождественны абсолютно, наука была бы не нужна». Выходит как будто, по т. Беспалову, что наука в классовом обществе отражает действительность совершенно адэкватно и не является формой «исторического и классового осознания бытия». Неужели т. Беспалов такой взгляд считает в какой бы то ни было степени соответствующим философии марксизма, диалектическому материализму?

И вот еще одно «странное» положение т. Беспалова. Совершенно очевидно, что, в соответствии с переверзевской концепцией, для нашего автора несомненно, что «в стиле налицо, прежде всего, с т е р ж н е в о й (курсив наш.—*С. Б.*) образ». Но оказывается, что «стержневой образ в стиле есть, в известном смысле, абстракция». Развивая дальше свою мысль о характере «стержневого» образа и сопоставляя его с образами основными, т. Беспалов дает нам такой мало вразумительный вывод: «В стержневых преобладающая тенденция — данная в стиле, в основных — конкретность классовой действительности, в противопоставлении которой возникает эта тенденция» (стр. 41).

Выходит, что, скажем, у Толстого Пьер Безухов, Левин «в известном смысле абстракция». Весьма абстрактно и мало вразумительно!

В разбираемой нами статье имеются, конечно, и кое-какие отступления от переверзевского канона. Т. Беспалов, например, не согласен с переверзевской теорией «переодевания», но такие отдельные верные положения не делают марксистской концепцию т. Беспалова в целом, и т. Беспалову еще много придется поработать над вопросами марксистской методологии в литературоведении, прежде чем ему удастся выбраться из переверзевского эклектического механистического болота.

Мы вынуждены на этом закончить нашу рецензию. Вернее—мы здесь ее обрываем, в надежде, что нам представится возможность еще вернуться к теме «Стиль как закономерность».

Каков же наш вывод? Книга т. Беспалова ни в коем случае не может претендовать на диалектико-материалистическое разрешение «проблем литературной науки». На эту книгу надо смотреть, как на «словесно объектированную» ступень «литературоведческого сознания» т. Беспалова, когда он находился под исключительным влиянием своего учителя—Переверзева. Поможет ли т. Беспалову эта «объективизация» преодолеть переверзианство—покажет будущее.

Г. К. Данилов

ЧЕРТЫ РЕЧЕВОГО СТИЛЯ РАБОЧЕГО

Классовая природа языка, в частности языка рабочего, наиболее отчетливо вскрывается в с т и л е как по линии словаря, так и по линии синтаксиса, морфологии, фонетики. В этом случае язык анализируется не в его коммуникативной функции, а как экспрессия, выразительное средство.

Какие же черты языкового стиля рабочего являются для него наиболее типичными, характерными? Начнем с л е к с и к и.

Новое в общественности требует нового и в словаре. Рождается н е о л о г и з м. Пока он воспринимается как таковой, имея запах новизны, неологизм является средством выразительности стиля. Пролетариат, особенно в передовой своей части, выступая на данном этапе в роли движущей силы исторического процесса, самой логикой вещей подводится к тому, чтобы, творя новое в общественности, переделывать самого себя, свою психологию, быт, язык. Следствием этой переделки является бурный процесс словотворчества, овеществление экспрессии в новом слове. Таковы: аппаратчик, выдержанный, зажим, примазаться, режимить, чистка, шкурник, легкая кавалерия, оторваться от масс и т. д. и т. д. Но пролетариат переделывает не только самого себя—он переделывает и основные массы крестьянства. В результате неологизмы становятся всеобщим достоянием трудящихся.

Если рабочему как классу присуще итти вперед, творить новое, то так же присуще ему и отталкиваться от старого, вымирающего. Ясно поэтому, что а р х а и з м ы широким распространением у рабочего пользоваться не могут. Гус [1] и Меромский [2] в своих работах несомненно преувеличивают их место. Однако рабочий, а за ним и трудящиеся вообще в поисках средств выражения должны брать и берут из старого то, что способно выступить в новом качестве, с особым стилистическим заданием. Таковы архаизмы, вносящие в речь оттенок значительности, торжественности:

> б р а з д ы («Он хотел быть в браздах правления». Люберецкий металлист и смоленский рабфаковец, 1929 г.);

---

[1] Гус, «Язык газеты», 1926 г.
[2] Меромский, «Язык селькора», 1930 г.

п о ч т е н н ы й («Ваш почтенный мастер» — раменский ткач-партиец в присутствии мастера, 1929 г.);

р а д и («Ради своих интересов» — гардеробщик-партиец в Москве, 1928 г.);

с у г у б о («Сугубо внимательно» — завагитпропом, раменский рабочий; то же у большинства рабочих-передовиков, 1929 г.; возможно непосредственное влияние Ленина);

т е м п а ч е («Это уже одно говорит за мою шкуру, дешевую для меня тем паче, что я не уклонист» — смоленский рабфаковец, 1930 г.; возможно то же влияние);

ф о н (помпа) («Провожали его с таким фоном» — начальник Быковской милиции, рабочий, 1929 г.);

ч р е в а т о («Это чревато последствиями, как говорят в науке» — раменский рабочий-передовик, 1929 г.; партиец-рабочий в Быкове, 1929 г., и др.).

Сюда же следует отнести архаизмы с сниженной семантикой, взятые в ироническом аспекте, в кавычках: б л а г о р о д н ы й, г о с п о д и н (то же — у Ленина: «На «интернационализме» господина Каутского нельзя не остановиться», т. XV, стр. 427; в прямом смысле эти слова бытуют у части буржуазной интеллигенции и у отсталых слоев крестьянства даже в наши дни,—см. «Господа» — спец из «Натальи Тарповой» Семенова, ч. II, «господин-товарищ» — солдат из «Голого года» Пильняка, кучер в «Конармии» Бабеля, казаки в «Тихом Дону» Шолохова; в языке дипломатических сношений, — Раковский в 1924 г. пишет: «письмо господина Зиновьева»), м з д а («получить мзду» — иронически, заметка раменского рабкора, 1930 г.), с е й («на сей раз сошло» завагитпропа, раменский рабочий; «на сем кончаю»—он же; «сей господин»—он же, 1929 г.; то же у Меромского, «Язык селькора», часто—у Ленина) и т. п.

Наконец рабочие, особенно втянутые в государственный аппарат, прибегают к архаизмам, подчиняясь штампам деловой письменной речи, господствовавших до революции классов. Таковы: в з ы с к а т ь («Взыскать с ответчика» — заявление раменского рабочего, 1929 г.), г л а с и т ь («Закон гласит»—передовой раменский рабочий, 1930 г.), д а б ы («Дабы получить освобождение»—акт раменского милиционера из рабочих, 1929 г.), к а к о в о й («Каковая заявила» — там же); н а з в а н н ы й («Ругать названными словами» — раменский рабочий, 1929 г., и протокол раменского жандармского унтер-офицера от 1914 г.), н и ж е п о д п и с а в ш и й с я (он же. Меромский, «Язык селькора»), п о с е м у (акт раменского милиционера из рабочих, 1926 г.), п р е д ъ я в и т е л ь («Предъявитель сего»—завагитпропом, раменский рабочий, 1929 г.), с л е д у е м ы й («Следуемые восемь дней» — люберецкие рабочие, 1929 г.), т а к о в о й (очень часто: «Таковая пояснила»—акт раменского милиционера; «Суть дела такова» — заявле-

ние молодой крестьянки, около Рамен; «Принимая к сведению таковых»—заявление бедняка-активиста Смоленской губ., 1929 г.), учинять («Аферу учинять»—заметка начальника милиции, раменского рабочего, 1929 г.).

Если использование рабочими архаизмов для снижения значимости слова или придания ему большего удельного веса вполне закономерно, поскольку оно производит известный стилистический эффект, то этого ни в коем случае нельзя сказать о служебных архаизмах. Здесь традиционная форма вступает в противоречие с новым содержанием. Противоречие разрешается в новой форме. Так, те же рабочие, действующие в аппарате, чаще говорят и пишут: «настоящим прошу», «по настоящее время», а не «сим прошу», «по сие время».

Рабочий класс Советского союза, критически усваивая язык класса предшественника, тем самым срывает с него маски, снижает его. Однако это усвоение происходит не полностью. Часто усвоенное слово начинает фигурировать в необычном для установившегося литературного стандарта контексте, тем самым повышая эмоциональный тон фразы. Приходит новый класс, и традиционные слова начинают звучать у него, да и у других трудящихся, по-новому. «Была психически неполноценной» (заявление раменского рабочего, 1929 г.). «Внедрить коммунистов» (раменский токарь-партиец, 1929 г.). «Зияющий пробел в деле» (завагитпропа, раменский рабочий, 1929 г.). «Как вы мыслите?» (раменская партийка-работница, 1929 г.). «Кружок прекратил функцию» (чернорабочий-колхозник дер. Софьино, 1930 г.). «Надо всецело стремиться» (ванил. рабочий, 1929 г.). «Прошу выдать мне облигацию, которая так меня интересует» (заявление передового раменского рабочего, 1923 г.). «У ней мечта поступить в вуз» (раменская работница-подпольщица, 1929 г.). «Это неверная трактовка» (ответ смоленского красного командира на заявление товарища: «Он не получит полк», 1930 г.).

Следует отметить также решительность, категоричность тона у многих передовиков, которая сказывается и в соответствующем подборе слов. «Есть решение — и кончено» (молодой люберецкий рабочий, 1929 г.). «Категорически заявляю» (раменский рабкор, 1930 г.). «Надо во что бы то ни стало покрыть недочет» (раменский мастер, 1930 г.). «Подойти к этому делу определенно» (ванил. рабочий-партиец, 1929 г.). «Это—директива, заданная партией» (рабочий из Бронницкого упрофбюро, 1929 г.). «Сказал. Точка» (ванил. предсельсовета, рабочий, 1929 г.). «Я утверждаю» (он же). Та же категоричность, решительность тона становится вообще присущей партийному, профессиональному и всякому другому активу. Употребление прилагательных на айший, ейший является также чрезвычайно распространенным явлением у рабочих («величайшее событие», «громаднейшая масса», «напряженней-

шая работа»), как отклик на глубочайшие сдвиги в массовой психологии и общественности нашей страны.

Характерной чертой рабочего быта является простота, безыскусственность. Рабочему нет смысла воздвигать между собой и социальным окружением стену буржуазных приличий, нет смысла строго следовать буржуазным нормам поведения. Наоборот, в интересах общения и производства он должен сломать эти нормы, сломать в частности нормы речевой деятельности. Отсюда — известная грубоватость, частое употребление семантически сниженных слов. «Все эти этапы посадить на календарь» (профинструктор, рабочий из Москвы, 1930 г.). «Заметка засохла» (раменский рабкор, 1930 г.). «Неповоротливое участие рабочих» (раменский мастер-партиец, 1930 г.). «Когда мы ткнемся с планом — ша! Уже занято» (раменская работница-подпольщица, 1929 г.). «Нужно накачать женщину по поводу яслей» (раменский рабочий-партиец, 1929 г.). «Слезем с черной доски» (раменский ткач-партиец, 1930 г.). «Чего ты околачиваешься! (раменский рабочий, 1930 г.). «Это дело надо обмозговать» (он же). «Этот метод пὸ-боку» (замдиректор, раменский рабочий, 1929 г.; ср. Тургенев «Собака»: «Пὸ-боку политику»). Снижение лексической семантики, общую грубоватость тона мы находим и у вождей, идеологов рабочего класса. Возьмите Ленина: «Подмогали» (Письмо от 1900 г. В. Ульянова, «Правда», дек. 1929 г.); «Сосчитать на круг» (Ленин, «К деревенской бедноте», 1903 г.). «Шляние нравится больше, чем посещение музеев» (Письмо Ленина от 1895 г. М. Ульяновой, «Правда», дек. 1929 г.). Или в свое время у Бухарина: «И в этом вопросе наблудили», «Не они — пуп земли» (речь на XVI Московской партконференции, 1928 г.). «Оказался пророком никудышным» («Ленинизм и культурная революция», 1928 г.). «Проблема, в которую мы должны вцепиться жестко». «Рабочее ядро нашлепало им по затылку», «Рассусоливать сказочки», «Слой работников, перегруженных до чорта» (речь на XIV Московской партконференции, 1928 г.).

Чрезвычайно типичными для жанра ораторской речи рабочих являются фигуры нарастания и повторения (особенно последних слов и фраз). Эти ораторские приемы вызываются как важностью содержания речи, так и необходимостью выступать перед массовой аудиторией, внимание которой должно быть приковано к основному в речи. «Вопрос серьезный, болезненный» (замдиректор, раменский рабочий, 1929 г.). «Полнейшая безучетица, безответственность, затоварение» (он же). «Не хотят... не хотят подчиняться» (раменский рабочий, 1930 г.). «Никуда это не годится, товарищи... Никуда не годится» (профинспектор-рабочий из Москвы, 1930 г.). «Нужно оперировать... операцию сделать» (замдиректор, раменский рабочий, 1929 г.).

«Подытожить это дело сейчас же после останова фабрики... после останова фабрики» (завагитпропом, раменский рабочий, 1929 г.). «По сути не отдел снабжения... не отдел снабжения» (замдиректор, раменский рабочий, 1929 г.). «Этого не было... этого не было» (он же). Ср. у Ленина: «Все знают и все молчат, все терпят, все мирятся» («Грозящая катастрофа», окт. 1917 г.); «Диктатура пролетариата есть самая свирепая, самая острая, самая беспощадная война» («Детская болезнь левизны», 1926 г.).

Чтобы покончить с словарной стилистикой, нужно отметить нередкие у рабочих стилевые противоречия и тавтологии, являющиеся результатом известной малограмотности. «В сапогах очень слишком жарко» (люберецкий железнодорожник, 1930 г.). «Дело было чрезвычайно низковато» (речь завагитпропом, раменского рабочего, 1929 г.). «Дело не совсем увенчалось большим успехом» (он же). «Нужно заняться изучением элементарных основ (он же). «Очень прекрасно получают» (люберецкая работница-партийка, 1930 г.). «Парень слишком активный» (московский рабочий-партиец, 1930 г.). «По заданию наших директив» (ванил. предсельсовета, рабочий, 1929 г.). «Сдвинуть вопрос с мертвой точки зрения» (швейцар-общественник в Москве, 1929 г.). «Этот вопрос очень серьезнейший» (раменский рабочий-партиец, 1930 г.).

В области стилистического использования рабочими синтаксических конструкций следует остановиться на порядке слов. Известно, что в письменной русской речи имеются некоторые нормы расположения слов в фразе. Отступление от этих норм воспринимается как выразительный прием, инверсия (прилагательное после существительного, глагол на конце предложения и пр.). Устная речь интеллигенции в значительной мере свободна от этих норм. Еще большую свободу мы наблюдаем в устных жанрах деловой речи у рабочего, очевидно в целях облегчения коммуникации.

«Весь актив низовой собрать» (раменский предфабкома, 1930 г.). «Все придем сто процентов на собрание» (передовой раменский рабочий, 1930 г.). «Все работы будут выполнены, которые у нас не выполнены» (молодой раменский сторож, 1930 г.). «Надо тот темп свой изменить» (раменский мастер-партиец, 1930 г.). «На него смех больно» (дети раменских рабочих, 1929 г.). «Поблажек не было чтобы» (завагитпропом, раменский рабочий, 1930 г.). «Проявил себя очень» (раменский рабкор, 1930 г.). «Это производство кабинетное» (он же).

Говоря о стилистическом использовании форм русского языка рабочими, невольно сталкиваешься с двумя моментами: 1) с широкой продуктивностью глагольного

суффикса нуть и 2) с обилием уменьшительных существительных. Как часто мы слышим у рабочих, да и не только у рабочих: критикнуть, мобилизнуть, работнуть, сказануть, читануть, экспортнуть и т. п.! Суффикс нуть, очевидно, отвечает задаче—выразить в слове быстрое решительное действие, боевой темп, что так важно рабочему. В употреблении последних появляется ряд слов с уменьшительными суффиксами (чаще всего чик и очка): активЧИК (квалифицированный рабочий-партиец в Москве, 1930 г.), беседКА (уменьшительное от «беседа»), «устроим беседку» (завит. председсовета, рабочий, 1929 г.), гражданОЧКА (московский кондуктор, 1929/30 г.; ср. Яша комсомолец в «Пьяном солнце» Гладкова, 1928 г.), группировОЧКА (раменский рабочий-партиец, 1929 г.), добавленьИЦЕ (передовой раменский рабочий, 1929 г.), коллективЧИК (раменский рабочий-партиец и аспирант РАНИОНА, 1930 г.), парОЧКУ слов (передовая раменская работница, 1930 г.), работЕНКА («Развернем работенку»—завагитпропом, раменский рабочий; «Кое-какая работенка»—интеллигент-партиец, 1929 г.; ср. «Работенку забыл»—дума комсомольца Мазина в «Пьяном солнце» Гладкова, 1928 г.), разговорЧИКИ (завагитпропом, раменский рабочий; служащий-партиец в Раменске и в Москве; академик-партиец, 1929 г., из Селищева; Томский: «Оставьте вы эти разговорчики!» (XIV Съезд, «Правда», 1925 г.); «Приходит пионер из отряда домой и начинает «разговорчики»: ты, мама, и, папа, тоже,—несознательные элементы» («Рабочая Москва», 1925 г.), хозяйЧИК (раменский рабочий, 1929 г.; Ленин, «Детская болезнь левизны», стр. 284), червонЧИК («надо было бы стащить червончика три»—смоленский рабфаковец, 1930 г.). В языке рабочего (особенно отсталого) много уменьшительных слов и из языка крестьянства: близехонько, быстрехонько, газетка, денек, житьишко, лучок, маманька, мужичок, народишко, папанька, папаша, полегонечку, проулочек, сольца, спичонки, стаканчик, сынок, трудненько, чаек, яичко. Ср. у Ленина: копеечки («Грозящая катастрофа», окт. 1917 г.), коротенько («К деревенской бедноте», 1903 г.), местечки, примерчик, словечки («Детская болезнь левизны», 1920 г.), ровнехонько, усмешечка («Грозящая катастрофа», окт. 1917 г.). Появление новых и распространение старых уменьшительных объясняется, очевидно, общей направленностью рабочего к снижению стиля и стремлением найти общий язык с руководимыми им широкими крестьянскими массами.

Некоторое стилистическое задание мы можем обнаружить и в фонетике рабочего. Так, желая подчеркнуть необходимость решительного, бесповоротного действия, завагитпропом, раменский рабочий, так произнес одну из своих фраз: «Как пррримете, так и пррроведете».

С утверждением пролетариата как господствующего класса резко изменилось самое направление стилевых заданий. Если до революции старались говорить так, как писали, то теперь, наоборот, лучшим образцом письменной речи считается такая, которая приближается к устному, разговорному языку. Буржуазия, перекочевавшая окончательно после 1905 г. в лагерь контрреволюции, боялась всего революционного, идущего вперед. Она старалась окопаться на старых общественных позициях, находивших себе отражение в закостеневавшем письменном языке, старалась загнать живой поток устной речи в окаменелое русло письменно-литературного стандарта. Пролетариат же, заинтересованный в ускорении исторического процесса, естественно, ставит иную, диаметрально противоположную стилевую задачу: сломить омертвевшие нормы традиционной письменной речи, сблизить ее, с победоносно идущим вперед процессом живого диалектического речетворчества.

Н. Б.

РЕАКЦИЯ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ.

Заниматься «достижениями» профессоров Крымского педагогического института в области литературоведения особой надобности нет, если бы их «успехи» не были шагом назад и не мешали развитию подлинно-научного литературоведения в наши дни.

Дружное выступление ученых литературоведов Крымского института в большинстве своем отстаивает пройденные позиции формализма или историко-культурного метода. Но некоторые из них пытаются освежить свои отсталые позиции и вводят в работы социологические термины для прикрытия обветшалой своей теории. Некоторые же из них выступают с открытым забралом и показывают результаты своих изучений, без всякой мысли об их недоброкачественности. Перейдем к рассмотрению работ всей этой группы отсталых литературоведов.

I

Проф. А. Н. Деревицкий в своей работе «Miscellania» стоит на идеалистическо-формалистских позициях. Исходя из них, он сделал попытку разрешить проблему романа, проблему соотношения этого жанра с жанром новеллы и решил, что «коренное различие между новеллою и романом состоит в том, что новелла глубоко реалистична, роман, напротив, идеалистичен; новелла приближается к действительности, роман удаляется от нее. Это — полярные противоположности» (стр. 8/62). Это мнение Роде (Erw. Rohde. Der griech. Roman), которое целиком разделяет автор. Нет никакой нужды доказывать, насколько эта точка зрения идеалистична, близорука, ненаучна, ничего не дает в руки исследователя. Но наш автор последователен. Став на путь грубо-идеалистического понимания литературы и ее явлений, он утверждает самодовлеющее бытие жанров. «И так, кажется, можно сказать, что в корне своем оба жанра разделены между собою toto coelo. Но, раз возникнув, они не замирают и не застывают,— они живут и доживают до нашего времени»... (стр. 9/63).

Отстаивая полную самостоятельность жанров, автор наивно полагает, что вся эволюция, вся жизнь жанров сводилась к двум моментам. «Они, с одной стороны, синкретизируются, сближаясь друг с другом

и с иными жанрами; с другой — диференцируются, внутренне расчленяются и разветвляются» (стр. 9/63). Из этого автор делает вывод, решительно противоречащий сказанному: «Нам важно отметить лишь то,— пишет тут же А. Н. Деревицкий,— что и по сю пору линии их развития идут вперед, не сливаясь и не пересекаясь между собой». Все эти рассуждения, как и последующая линия рассуждений, связана с достижениями русского формализма, которые для А. Н. Деревицкого являются «бесспорным достоянием науки» (стр. 3/57). Учебник поэтики Б. Томашевского «естественно приводит (проф. Деревицкого) к соблазнительной мысли усматривать между рассказом, повестью и романом кровное генетическое родство и показать разницу не в качественном, а в количественном отношении», заявляет наш автор.

Изложив обстоятельно теорию формалистов о жанре, процитировав все места из их работ, сославшись на слова В. Шкловского, «одного из наиболее ярких выразителей доктрины формализма в русском литературоведении» (это определение принадлежит проф. Деревицкому, и за точность его оценки места и работ В. Шкловского мы не отвечаем) о том, что «в понятии «содержание» при анализе произведения искусства, с точки зрения сюжетности, надобности не встречается», проф. Деревицкий остается в плену формализма и в итоге своих изучений о романе приходит к изумительному для читателя и вполне естественному для него выводу: «Греческий любовный роман, сложившись в особую литературную форму уже после Аристотеля, в немногих его образцах времен второй софистики, которые дошли до нас, обнаруживает... столь явную общность тем, их развития и композиционного строя, что наличие известного канона, которому все эти образцы в своей основе подчинены, едва ли может возбудить сомнение. Этот канон вышел из риторских школ. И он не остался без влияния на последующую судьбу романа в Византии и Западной Европе» (стр. 5/59). Автору нет дела до того, что роман средневековья наполнен существенно иным содержанием, чем роман европейский; в «содержании» для него надобности не встречается, а в этом-то и все дело.

Ни перечисления мнений формалистов об объеме этих жанров, ни ссылки на приемы повествования в новелле (сказ) и в романе не помогли автору разрешить эту проблему. Проф. Деревицкий ограничился изложением чужих мнений, но мнений отсталых, как увидим далее, и не осветил вопроса ни в малой степени. Как строгий эрудит, он должен был бы привлечь и суждения о жанре марксистов — В. М. Фриче и др. Но этого нет. За мнениями идеалистов и формалистов он утерял цель своей работы. Изучения романа и новеллы, как жанров, у него нет, так как его статья сплошь собрание чужих мнений ученых, далеких от подлинно научного литературоведения.

Вся беда в том, что проф. Деревицкий оказался послушным учеником В. Шкловского и отбросил «содержание», когда принялся изучать роман и новеллу. «Содержание» — основное в романе; в «содер-

жании» следует искать ключ для разрешения проблем жанра. Стиль в целом, как объективизированное общественно-классовое сознание, вырастающее на основе классового бытия, обусловливает и социально-качественную сторону жанра и его формальные признаки. Элиминируя всякое содержание, проф. Деревицкий вслед за формалистами отрывает жанры от «внелитературного ряда», превращает их в «вещи в себе», самозначимые, бессодержательные категории художественного творчества, существующие независимо не только от внелитературного ряда, но и от конкретной истории литературы. Жанр не есть постоянная совокупность постоянных формальных признаков, как думает проф. Деревицкий, полагаясь на формалистов; жанр конкретен и историчен; конкретный жанр живет, развивается, формируется и приобретает свои особенности только в конкретном и развивающемся литературно-классовом стиле. Закономерность жанра, эволюция его обусловлена закономерностью стиля.

Ничего этого не знает и, пожалуй, не представляет проф. Деревицкий. Усвоенный им формализм с прилежанием, достойным лучшего применения, обрек его на эпигонство, лишил его какой-либо самостоятельной мысли. Попытка проф. Деревицкого отказаться от «генезиса внешнего, материального», и вскрыть «генезис внутренний» жанров оказалась уродливо-смешной, научно бесплодной. Проф. Деревицкий никак не может отказаться от «истин» идеализма и при этом пытается их соединить с «социологизмом» вообще. «Роде,— пишет он,— думавший в контрасте идеализма и реализма найти формулу для выражения противоположности между обоими нашими жанрами, был, по моему мнению, не слишком далек от решения проблемы. Но вплотную подойти к ее решению можно, кажется, только тогда, если мы попытаемся осмыслить эти понятия с о ц и о л о г и ч е с к и» (стр. 10/64). Однако, попытку самого проф. Деревицкого социологизировать новеллу и роман никак нельзя признать удачной. Его социология не марксистская, а определенно буржуазно-идеалистическая. Вот образчик такой социологии, хромающей направо и налево. «Если верно то,— пишет он,— что новелла в Греции возникла и развивалась бок-о-бок с развитием историографии (да, так в подлиннике!) и вообще прозы, то вопрос о начале этого жанра возводит нас (sic! А почему же не новеллы?).. ко времени господства торговой аристократии, времени... решительного поворота от феодально-патриархальной простоты общественных отношений к сложным жизненным формам буржуазии правового строя». Ну, а если это не верно? Исследователь не знает твердо, таков ли был процесс на самом деле, и говорит условно. Но отсюда он делает механистический вывод о форме новеллы (ее размере и т. д.). «Золотая средина» — juste milicu, metron àriston, medén ágan» — вот что всегда было жизненным лозунгом буржуазной стихии, когда она приходила к господству. Этим принципом средних величин, среднего масштаба запечатлен художественный стиль всех эпох такого господ-

ства» (стр. 11). И еще один вывод о буржуазном искусстве делает проф. Деревицкий, вывод, также носящий все черты абстрактного псевдонаучного положения: «Искусству, испытывающему на себе влияние бюргерской идеологии, свойственно, как основной художественный принцип, стремление к реальному, жизненному, полезному,— ему свойственны тенденциозность, морализирование, дидактизм, аллегоризм. Оно утилитарно, позитивно, рационально». Такова новелла.

Неужели автору не приходило на мысль, что столь абстрактное определение новеллы едва ли применимо всюду и всегда? Неужели не были созданы новеллы не буржуазией, а, предположим, дворянством. Мы знаем новеллу Пушкина, новеллу Тургенева... Далее: неужели только новелла отличается всеми такими, взятыми в абстрактном смысле чертами? Неужели тенденциозность не свойственна искусству других классов и т. п.? Все приведенные рассуждения — старые, давно заброшенные идеалистические «бредни». Всякое искусство тенденциозно, дидактично. Всякий класс может создать и создавал не только новеллы, но и роман. Только классовые стили новелл и романов буржуазии будут иные, чем у феодального общества; отличия литературно-классовых стилей обусловит и особенности жанров. Но ни те, ни другие не просто вырастают на грядках, как их предполагает находить исследователь Деревицкий. Нет! — стили сменяются и живут в классовой борьбе, отражая ее и служа орудиями в этой борьбе. Ничего этого не знает наш автор.

При определении романа проф. Деревицкий забывает уже свой социологизм и начинает порхать по эпохам, видя всюду один и тот же роман. Греческий роман, создание высшего греко-римского общества, «надолго становится,—пишет он,—в этом роде литературы стойким каноном. Под эту формулу подойдет и средневековый рыцарский роман. Под нее можно подвести и французский роман XVII столетия. Если сравним тот и другой с античным романом, то во многих случаях откроем совпадения, вытекающие из сходной социально-исторической их обусловленности». Неужели это так? Неужели социально-историческая действительность (или «обусловленность», как выражается автор) одна и та же, что в эпоху I и II веков нашей эры и в XVII в.? Но могут быть и сходны романы античные с романами XVII в., но вопрос — какой классовой группы эти романы? Но ведь ясно, что романы, созданные «сходными» социальными авторами, но в разные исторические эпохи, должны же иметь отличия, обусловленные конкретными условиями жизни разных эпох... Все это столь очевидные истины, что их знает всякий, выучивший «таблицу умножения» марксизма...

Применив вульгарный социологизм, автор, однако, быстро покидает эту позицию и снова переходит на формальные рельсы. «Искусство не замыкается в раз навсегда созданных формах. Оно развивается по закону контраста. Роман скоро начнет диференцироваться. Из классовых верхов он спустится в низы. Литературной форме, выдви-

жании» следует искать ключ для разрешения проблем жанра. Стиль в целом, как объективизированное общественно-классовое сознание, вырастающее на основе классового бытия, обусловливает и социально-качественную сторону жанра и его формальные признаки. Элиминируя всякое содержание, проф. Деревицкий вслед за формалистами отрывает жанры от «внелитературного ряда», превращает их в «вещи в себе», самозначимые, бессодержательные категории художественного творчества, существующие независимо не только от внелитературного ряда, но и от конкретной истории литературы. Жанр не есть постоянная совокупность постоянных формальных признаков, как думает проф. Деревицкий, полагаясь на формалистов; жанр конкретен и историчен; конкретный жанр живет, развивается, формируется и приобретает свои особенности только в конкретном и развивающемся литературно-классовом стиле. Закономерность жанра, эволюция его обусловлена закономерностью стиля.

Ничего этого не знает и, пожалуй, не представляет проф. Деревицкий. Усвоенный им формализм с прилежанием, достойным лучшего применения, обрек его на эпигонство, лишил его какой-либо самостоятельной мысли. Попытка проф. Деревицкого отказаться от «генезиса внешнего, материального», и вскрыть «генезис внутренний» жанров оказалась уродливо-смешной, научно бесплодной. Проф. Деревицкий никак не может отказаться от «истин» идеализма и при этом пытается их соединить с «социологизмом» вообще. «Роде,— пишет он,— думавший в контрасте идеализма и реализма найти формулу для выражения противоположности между обоими нашими жанрами, был, по моему мнению, не слишком далек от решения проблемы. Но вплотную подойти к ее решению можно, кажется, только тогда, если мы попытаемся осмыслить эти понятия социологически» (стр. 10/64). Однако, попытку самого проф. Деревицкого социологизировать новеллу и роман никак нельзя признать удачной. Его социология не марксистская, а определенно буржуазно-идеалистическая. Вот образчик такой социологии, хромающей направо и налево. «Если верно то,— пишет он,— что новелла в Греции возникла и развивалась бок-о-бок с развитием историографии (да, так в подлиннике!) и вообще прозы, то вопрос о начале этого жанра возводит нас (sic! А почему же не новеллы?).. ко времени господства торговой аристократии, времени... решительного поворота от феодально-патриархальной простоты общественных отношений к сложным жизненным формам буржуазии правового строя». Ну, а если это не верно? Исследователь не знает твердо, таков ли был процесс на самом деле, и говорит условно. Но отсюда он делает механистический вывод о форме новеллы (ее размере и т. д.). «Золотая средина» — juste milicu, metron àriston, medén ágan» — вот что всегда было жизненным лозунгом буржуазной стихии, когда она приходила к господству. Этим принципом средних величин, среднего масштаба запечатлен художественный стиль всех эпох такого господ-

ства» (стр. 11). И еще один вывод о буржуазном искусстве делает проф. Деревицкий, вывод, также носящий все черты абстрактного псевдонаучного положения: «Искусству, испытывающему на себе влияние бюргерской идеологии, свойственно, как основной художественный принцип, стремление к реальному, жизненному, полезному,— ему свойственны тенденциозность, морализирование, дидактизм, аллегоризм. Оно утилитарно, позитивно, рационально». Такова новелла.

Неужели автору не приходило на мысль, что столь абстрактное определение новеллы едва ли применимо всюду и всегда? Неужели не были созданы новеллы не буржуазией, а, предположим, дворянством. Мы знаем новеллу Пушкина, новеллу Тургенева... Далее: неужели только новелла отличается всеми такими, взятыми в абстрактном смысле чертами? Неужели тенденциозность не свойственна искусству других классов и т. п.? Все приведенные рассуждения — старые, давно заброшенные идеалистические «бредни». Всякое искусство тенденциозно, дидактично. Всякий класс может создать и создавал не только новеллы, но и роман. Только классовые стили новелл и романов буржуазии будут иные, чем у феодального общества; отличия литературно-классовых стилей обусловит и особенности жанров. Но ни те, ни другие не просто вырастают на грядках, как их предполагает находить исследователь Деревицкий. Нет! — стили сменяются и живут в классовой борьбе, отражая ее и служа орудиями в этой борьбе. Ничего этого не знает наш автор.

При определении романа проф. Деревицкий забывает уже свой социологизм и начинает порхать по эпохам, видя всюду один и тот же роман. Греческий роман, создание высшего греко-римского общества, «надолго становится,—пишет он,—в этом роде литературы стойким каноном. Под эту формулу подойдет и средневековый рыцарский роман. Под нее можно подвести и французский роман XVII столетия. Если сравним тот и другой с античным романом, то во многих случаях откроем совпадения, вытекающие из сходной социально-исторической их обусловленности». Неужели это так? Неужели социально-историческая действительность (или «обусловленность», как выражается автор) одна и та же, что в эпоху I и II веков нашей эры и в XVII в.? Но могут быть и сходны романы античные с романами XVII в., но вопрос — какой классовой группы эти романы? Но ведь ясно, что романы, созданные «сходными» социальными авторами, но в разные исторические эпохи, должны же иметь отличия, обусловленные конкретными условиями жизни разных эпох... Все это столь очевидные истины, что их знает всякий, выучивший «таблицу умножения» марксизма...

Применив вульгарный социологизм, автор, однако, быстро покидает эту позицию и снова переходит на формальные рельсы. «Искусство не замыкается в раз навсегда созданных формах. Оно развивается по закону контраста. Роман скоро начнет диференцироваться. Из классовых верхов он спустится в низы. Литературной форме, выдви-

нутой и облюбованной одною социальной группою, другая противопоставит ее модификацию или пародию». Здесь все спорно и противоречиво. Или есть романный канон, но нет тогда изменений в романе. Если же искусство развивается по закону контрастов, то при чем тут «социально-историческая обусловленность»? Если роман просто с п у с к а е т с я из «классовых верхов в низы», то почему он обязательно модифицируется, а не пребывает неизменным? И т. д., и т. п. Что это такое? Это — просто социологическая мимикрия. Здесь наглядно выступает попытка приспособиться; безграмотный автор хочет показать себя осведомленным в социологии, но совсем иным веет от его знаний «классовых верхов» и классовых низов. Все же этот автор — один из наиболее подающих надежды пойти в «ликбез» и там при серьезной переработке своих методологических взглядов он сможет ликвидировать марксистскую безграмотность.

II

Гораздо больше социологического налета (но не сущности) встречаем в статье «Сюжет и мировоззрение автора» другого автора, П. М. Михайлова. Он говорит о социологической поэтике, о диалектичности мотива, об «обусловленности» формулы мотива,— больше того, у него есть попытка обосновать анализ понятия мотива с точки зрения классовой психоидеологии. Однако, не на этом принципе строит свою работу автор, эти рассуждения привнесены им, а не органически связаны со всем ходом последующего изложения мыслей. Не этот принцип организует исследование П. Михайлова, он им использован внешне как некоторая защитная окраска проводимых им взглядов формализма. Приводимые ниже его слова обличают в нем электика-формалиста: «Характер классовой психоидеологии выявляется не только в понимании с и т у а ц и о н н о г о ф а к т о р а, к а к д в и ж у щ е й о б щ е с т в е н н у ю ж и з н ь с и л ы (разрядка наша.—*Н. Б.*), но и в строении всего мотива». «Ситуационный фактор»—элемент художественного произведения—в понимании автора,—есть движущая общественную жизнь сила. Так может писать заведомый идеалист, для которого сознание определяет бытие. Это положение поддерживается в статье автора и другим—о том, что «сюжет (есть)—линия, оформляющая и выявляющая мировоззрительную линию произведения» (стр. 45/99) и др. Не только марксист, но и просто социолог думают обратное. Автор же часто говорит одно, а в работе его выступает другое. Он заверяет, что хочет итти этой дорогой, однако, идет в сторону. «Манера видеть жизнь создает и манеру художественного образостроения (?). С этой точки зрения нам и хотелось бы подойти к определению сюжета и мотива, оставаясь все время на базе монизма в поэтике (форма — содержание)» (стр. 47/101). Даже такая постановка, если бы она была проведена, была бы интереснее, чем то, что дал автор, руководясь абстракт-

ным пониманием природы художественных произведений. Его анализ мотива логистичен, а понимание явлений грешит внеисторичностью. «Формула мотива (первоначальная ситуация, ситуационный фактор, синтетическая ситуация) является не чем иным, как формулой человеческого познания динамики окружающей среды. Свойства этой формулы характерны для человеческого познания вообще, а потому и формулу мотива легко найти и в произведениях XV в. и в произведениях современных, и в произведениях различных социальных стилей».

П. М. Михайлов не разрешил проблемы, да и не мог этого сделать; самая постановка вопроса понимается им неверно. Почему-то П. М. Михайлов, осведомленный в литературе вопроса, игнорирует статью марксиста Г. Лелевича «К определению сюжета» («Печать и рев.», 1926, кн. 5). Эта работа, если бы автор серьезно прислушался к постановке вопроса Г. Лелевичем, заставила бы многое изменить, но он оставил в стороне ее и ориентировался на формальную школу (В. Шкловский и др.). Он считает важным «обнаружить органическую взаимопроникновенность формы и содержания, чтобы показать, как приведенный общий принцип превращается в практическую систему приемов социологического анализа художественного произведения». П. Михайлов не понимает, что основной пункт его изучения формален, абстрактен, что смысл изучаемого им явления может быть понят лишь на основе классового прикрепления этого «монизма», лишь в свете классового понимания природы этого «монизма». Иными словами: сначала надо дать классовый анализ, надо вскрыть социологический эквивалент этого «монизма», а затем уже показывать органическую связь формы и содержания, обусловленную в каждом произведении его классовой природой и той ситуацией, какую занимает класс в общественно-политической борьбе, а не наоборот. П. Михайлов начинает работу с неверного пункта и не приходит к полезным результатам. Ничего из этой работы взять нельзя,—все абстрактно и неверно истолковано. Но все же П. М. Михайлов не чуждается социологизма, он делает робкие шаги к классовому пониманию явлений поэтики, но он не усвоил верно основ марксизма. Социологизм же его приводит к никчемным результатам, создавая надуманные построения. Поняв марксизм по-настоящему, П. М. Михайлов будет интересным исследователем, поскольку он в своей работе обнаруживает пытливость мысли, желание идти непроторенными дорожками.

III

Автор третьей теоретической статьи — «Изучение поэтического текста, как метод выявления литературных влияний» — Б. Л. Недзельский стоит на наивно-описательной точке зрения. Самое название статьи говорит за то, что автор разделяет мнение, будто материал (текст) подсказывает исследователю метод (точку зрения) на него.

Такое упрощенно-позитивистское понимание взаимоотношения метода и материала ведет к тому, что автор ни разу не поставил вопроса: а чем и почему обусловлено появление или, как он любит говорить, «внедрение» в стихи Пушкина именно этих цитат, а не иных? Автор без всякой критики констатирует случаи «внедрения» поэтических реминисценций у Пушкина. Ему невдомек сложность проблемы влияний. Он не знает никаких решений этой проблемы — как буржуазным литературоведением (П. Н. Сакулин, В. Жирмунский), так и марксистским (А. Цейтлин, Н. Гаврилов; подробно см. у последнего в журн. «Литература и марксизм», 1930 г., кн. III). Автор ограничивается одним лишь механическим классификаторством сходных мест у Пушкина, Державина, Батюшкова, Жуковского. Схожесть понимается им до наивности просто; «содержанием» он не интересуется, а потому он без колебаний сближает для примера стих Пушкина («Воспоминания в Царском Селе») — «Ретивы кони бранью пышут» — и стих Жуковского («Светлана») — «Кони с места в раз, пышут дым ноздрями» (см. в статье на стр. 71—125). Исследователь, вырывая фразы из контекста целостных, но различных по характеру произведений, свел всю работу к простому списку стиховых параллелей Пушкина, Державина и др. Вместо анализа — простое описание фактов, вместо изучения — перечень фактов,— такова вся работа Б. Недзельского. Ему непонятно, что механическое сопоставление есть субъективное понимание фактов, а не научное объяснение.

Автор весь во власти материала. Для него непонятно, что исследователь должен анализировать, изучать материал, построив из него закономерную картину жизни этого материала, беря ее в свете явлений целого исторического процесса, привнося для этого метод (мировоззрение), слагающийся на основе социально-общественного бытия классовой группы исследователя. Впрочем, автор пользуется «своим методом», ценность которого — грош, и приходит к выводам, научное значение которых равно нулю. Заняв восемь страниц сопоставлениями стихов Пушкина, Державина, Жуковского, Батюшкова,— Б. Недзельский делает заключение: «На основании приведенных текстуальных совпадений, можно сделать ряд выводов о литературных влияниях, сказавшихся в оде. Прежде всего надо отметить, что в оде сказались влияния и Державина, и Жуковского, и Батюшкова». Вот и все! Через две страницы это положение уточнено: «По количеству текстуальных совпадений с одой Пушкина — после Державина следует Жуковский, и только затем уже Батюшков» (75 стр.). Не много приобрела литературная наука в итоге столь кропотливых сопоставлений, какие проделал Б. Недзельский. Другой вывод так же условен, как и первый: «Если у Державина Пушкин часто заимствовал или реминисцировал некоторые выражения лишь как материал для новых поэтических сплавов, то поэтическое выражение Жуковского и Батюшкова в большинстве своем в оде лишь деформировалось». Бессилие эмпиризма

в работе Б. Недзельского очевидно. Дальше описательства фактов он не идет, а до объяснений их он не поднимается.

Б. Недзельский сознает далекость, чуждость своего метода от «социологии» вообще и не прикрывается, как другие социологической фразеологией. Он прямо заявляет: «Те или иные совпадения текстуальных и лексических рядов дают повод перенести его (вопрос о влиянии) в плоскость психологическую и социальную. Однако такое перенесение не входит в задачу настоящей заметки» (стр. 78—132).

IV

Историко-литературные работы, принадлежащие проф. Е. В. Петухову и В. И. Филоненко, представляют единство в методологическом и общественно-политическом смысле. Первый в статье «О смерти Грибоедова. Грибоедов и Пушкин» воскрешает давно забытые, замшелые взгляды на исторический процесс, на художественное творчество и т. п. Юбилейная дата убийства Грибоедова в Тегеране дает автору повод оценить это событие с точки зрения «великодержавного шовинизма». Проф. Петухов осуждает отношение правящих сфер тогдашней России к такому событию (стр. 24). «Трудно подыскать,— пишет он,— более яркий пример дипломатической приниженности, которую обнаружили после тегеранских событий высшие руководители тогдашней русской политики в сношениях с небольшим восточным государством после только что законченной победоносной войны с ним и последовавшего вслед за тем невероятного оскорбления, нанесенного Персией России тегеранской резней 30 января 1829 года» (24/78 стр.).

Ни собственное изучение событий, ни подробное изложение их в статье В. И. Филоненко «Грибоедов и Восток», специально трактующей этот вопрос, ни новые изучения колониальной восточной политики России не переубедили проф. Петухова в мнении, что импреиализм царского правительства времен Николая I оказался недостаточно агрес сивным, активным. Визит наследника персидского престола да алмазный фонд, известный под именем «Грибоедовского» — такова «та сходная «цена крови», но отнюдь не достаточная, по мнению профессора Петухова, за которую проданы были и чувство негодования со стороны общественного мнения, пронесшегося по всей России по поводу тегеранской катастрофы, и горечь потери великого писателя, и наконец само достоинство великого народа, не получившего достаточного удовлетворения» (стр. 25/79).

Не вносит ясности в разрешение и понимание причин этого события и статья В. И. Филоненко. Автор, пользуясь фактами, правда, показывает, как «политика русского правительства содействовала созданию той обстановки «непонятности», которой Грибоедов был окружен в Тегеране; указывает, как трудно было Грибоедову выколачивать «туманы» (рубли) с обедневшего населения Персии; автор пользуется цен-

ными сообщениями Грибоедова о том, куда колониальная политика России вела бедневшую Персию, из казны которой за первые 25 дней было выкачано 200 000 туманов,— и все же автор не смог трезво взглянуть на вещи и определенно вскрыть и показать основную причину всего события в свете империалистической политики России, оспаривавшей влияние Англии и столкнувшейся с ней на этом. В угоду «традиции», автор говорит о «непонимании русским правительством *тонкой* политики Англии» (41 стр.), что духовенство «поставило вопрос на религиозную почву и возбудило чернь», ссылается на «субъективные качества писателя, его характер» и т. д. Словом, второстепенные производные явления он считает за основные; он ходит вокруг да около,— и дать объяснения по существу не смог.

Над ним властвуют идеалистические предрассудки, и он наивно заявляет в начале статьи, что «судьба в жизни Грибоедова играла громадную роль», а закончил статью еще более «поучительно»: «*Неумолимый* рок, тяготевший над всей жизнью Грибоедова, как это может быть и ни странно, в конечном *итоге оказался вершителем всего*» (98 стр.). Стоило ли, зная, что все дело в неумолимом роке и судьбе Грибоедова, «огород городить»!

Остается сказать несколько слов о речи проф. Е. В. Петухова о Грибоедове и Пушкине. Автор ее остается в плену самого застарелого биографизма, для которого характерны беспринципность в пользовании материалом, неразборчивость в понимании объекта. В статье проф. Петухова находим и характеристику «натуры» Грибоедова, конечно, натуры противоречивой и трагической («Грибоедов как бы сам приготовил себе свою собственную судьбу, сделавшись жертвой не одной только тегеранской черни, но и внутренних своих противоречий и обстоятельств личной жизни»); и длинное сообщение о том, как Пушкин и Грибоедов проявляли взаимный интерес друг к другу и дает повод автору статьи сблизить писателей.

«У Пушкина и Грибоедова было очень много общего. Оба они — почти ровесники (!), Грибоедов, был лишь на четыре года старше Пушкина (!),—происходили из старинного русского дворянства, с документированными историческими воспоминаниями в прошлом, но в бытовом смысле Пушкины принадлежали Москве и Петербургу, а Грибоедовы — только Москве. У обоих отцы были без всякого значения в серьезном общественном смысле, а матери одарены страстным темпераментом, особенно мать Грибоедова, любовь которой к сыну получала характер тирании и властного насилия. Непосредственный ближайший круг семьи у обоих был невелик: у Пушкина — брат и сестра, у Грибоедова — только сестра, при чем у того и другого сестры были на два года старше братьев и в жизни своих братьев особенной роли не играли. У того и другого было по дяде, имевших для них известное значение: дядя Пушкина, сам поэт, хотя и слабый, содействовал сближению племянника с литературными кругами Петербурга, а дядя Грибоедова «выво-

зил» своего племянника в московский «свет» и давал ему, приводя себя в пример, практические советы жизни» (стр. 30).

Параллель между писателями продолжается до предела: «Известна «влюбчивость» Пушкина и длинный список тех женщин... Грибоедов тоже не чужд был этого свойства... К дружбе оба поэта были также неравнодушны» (примеры на все эти параллели опускаем). «И Грибоедов и Пушкин оба тяготились своим положением, как писатели и просто люди... Оба несли гнет цензуры, оба сочувствовали декабризму и оба уцелели от его карательных последствий, но по разным причинам» (32 стр.). «Оба они, несмотря на сильное желание — у одного больше, у другого меньше,— не смогли посмотреть заграничную жизнь Запада; оба были отчасти «фаталисты» и разделяли веру в гадалок» и т. д. Не надо тратить много времени на доказательство, насколько слеп биографизм проф. Петухова в понимании явлений; случайное в нем смешано с основным; мелочи с серьезным... Для завершения впечатления от «метода» проф. Е. В. Петухова приведем вкратце характеристику его «Горе от ума». «А что такое был главный продукт этой жизни, его (Грибоедова) великая комедия? Это—не просто яркое и глубокое сатирическое обличение в художественной форме комедии,—это поистине «крик сердца», доставивший поэту известное самоудовлетворение» (34 стр.).

Сказанное достаточно характеризует, как отсталы методы исследователей Крымского пединститута. Несмотря на частные отличия, все они в общем или перепевают формалистские песни, или перекладывают без системы эпигонски, мотивы историко-культурного метода. И то и другое обречено на слом, действительность шагнула далеко вперед

Социальная действительность и факты литературы разрушили те старые методы, которыми орудуют эти ученые, и потому понятно, насколько их работы оказались мало плодотворны, безрезультатны для настоящего времени. Их работы не содействуют, а приостанавливают движение научной мысли. Но если одни из этих ученых делают робкие шаги к социологизму и даже к марксизму (П. Михайлов, Деревицкий), то другим совершенно чужд даже социологизм; они обеими ногами стоят на позициях старого, культурно-исторического метода, который в трактовке этих эпигонов принял уродливую форму. Лишенный общественно-прогрессивного настроения этот метод в руках эпигонов в наши дни зазвучал реакционно.

ХРОНИКА

Н. К. КОЗМИН

(Оценка его работ в связи с предстоящими выборами в члены Академии Наук СССР)

Секция критики и публицистики Института языка и литературы ГАИСа, в порядке общественной иницативы обсудив на своем открытом заседании 5 декабря 1930 г. кандидатуру в члены Академии Наук СССР Николая Кировича Козмина, выдвинутую коллегией Научно-исследовательского института речевой культуры, вынесла следующее заключение.

Н. К. Козмин занимался в дореволюционное время преимущественно историей русского романтизма 20-х—30-х гг. XIX века, и две свои главные работы посвятил критикам этого времени: Н. А. Полевому и Н. И. Надеждину (1. «Очерки из истории русского романтизма. Н. А. Полевой, как выразитель литературных направлений современной ему эпохи». СПБ., 1903, стр. 574. 2. «Николай Иванович Надеждин. Жизнь и научно-литературная деятельность. 1804—1836». СПБ., 1912, стр. 561).

Приходится прежде всего констатировать, что в этих работах какой-либо научный метод исследования совершенно отсутствует. Внешне эти работы имеют вид прежней академической учености. В них бесконечно много цитат из чужих работ, масса ссылок и сносок. Но все это не объединено какой-либо точкой зрения, тем более самостоятельной. Материал дан в простом, механическом соединении; имеющиеся выводы чахлы и убоги, — сводятся они к таким элементарным истинам, известным еще по гимназическим учебникам, что романтизм боролся с классической традицией, отстаивал свободу творчества и т. д.

Н. К. Козмин принципиально игнорирует экономическую и политическую действительность и, например, ту горячую полемику, которую пришлось вести Полевому и Надеждину, наивно объясняет, тем, что у обоих писателей было много личных врагов, не выясняя политической физиономии противников. Известная самостоятельность Н. К. Козмина сказалась в тех особых тенденциях, которые он проводил в своих работах.

Выступая в защиту Надеждина-публициста, Н. К. Козмин между прочим говорит: «Надеждин-публицист — совершенно незаслуженно развенчивается многими современными литературоведами... жестоко клеймящими всех, даже выдающихся наших деятелей, которые имели несчастие не исповедывать их политических убеждений. Как на грех, Надеждин был монархист, и монархист убежденный. Этого было достаточно, чтобы включить его в разряд опальных писателей, о которых упоминают лишь тогда, когда нужен темный фон в исторической картине, когда «для резкого сопоставления контрастов необходимо возвысить, хотя бы не по заслугам, любимца и унизить черносотенца» (Стр. 374—375).

Еще в таком же роде: Надеждин, «упорно проповедывавший, что только одна неограниченная власть монарха может держать массу разно-

одных элементов государства силою законного тяготения, слишком низко уронил себя в глазах многих нынешних историков литературы» (стр. 381—382). Из подстрочных примечаний можно узнать, на каких писателей, враждебных монархии, Н. К. Козмин указывал (Лемке, Венгеров).

Для общественно-политической характеристики Н. К. Козмина необходимо иметь в виду также и его рецензии, помещенные в «Журнале министерства народного просвещения» за 1912—1917 гг. Рецензии эти писались им как членом ученого комитета при министерстве народного просвещения. Факт вхождения и работа автора в этом комитете, особенно во времена Кассо, являются весьма показательными. В рецензиях встречаются многократно указания, что авторы слишком сгущают мрачные краски, говоря, например, об эпохе Николая I. Он ставит В. Максимову в упрек, что тот «любит говорить при всяком удобном случае о заговоре декабристов»; считает излишними в учебнике литературы В. Евгеньева-Максимова рассказы о притеснениях, чинимых Пушкину Бенкендорфом, а также и ссылки на бесправие русской жизни при Николае (1916 г. № 2, стр. 256). Другого автора, А. К. Бороздина, он упрекает за чрезмерное возвеличение Белинского (1915, № 10, стр. 254). Фактами, подлежащими исключению из гимназического учебника, является с его точки зрения указания, что Карамзин был крепостником; что Гоголь—строгий консерватор, в то же время рекомендовал ругать мужика «неумытым рылом»; что Белинский был исключен из университета за протест против крепостного права в «Дмитрии Калинине» (1914, № 6, стр. 225). Говоря об издании сочинений Гёте под редакцией А. Е. Грузинского, он находит неуместным распространяться в его биографии о том, что Гёте, еще будучи семилетним мальчиком, выражал сомнение в благости божества, что он молился иному богу — природе. Даже в [illegible]ом тексте Гёте, по мнению Козмина, следовало бы кое-что при переводе выкинуть, а именно — некоторые места, поражающие грубым реализмом, и кое-где встречающиеся выпады против монархической власти (1913, № 12, стр. 272—373).

В годы революции научная деятельность Н. К. Козмина выразилась главным образом в редакции и комментировании 9-го тома академического издания Пушкина. Эта работа Н. К. Козмина ни в какой мере не поднимается над уровнем его предыдущих работ. «За эти годы, — по справедливому замечанию самого Н. К. Козмина, — многое изменилось в научной области: обнародованы новые материалы, появились новые исследования, уточнились редакторские приемы». Несмотря на все это, сам Н. К. Козмин в основном остается на позиции описания рукописей Пушкина, составленного Якушкиным в 1884 году; работы по пересмотру традиций Якушкина и всестороннему обследованию рукописей Пушкина Н. К. Козмин не произвел. В результате — никакого научного движения вперед, и полное закрепление ошибок прежних исследователей. Примеры: 1) Статья «Баратынский» воспроизведена, как «монтаж» редакции разных годов; 2) введена заведомо не принадлежащие Пушкину статьи: «Анекдот о Байроне»; о «Гекзаметрах Мерзлякова».

В огромных по размерам комментариях Н. К. Козмин не ставит исследовательски ни одного вопроса о датировке и подлинности публикуемых им текстов: комментарии представляют горы цитат из старых исследователей. В отношении новых исследователей ведется критика их и отвод. Ни один вопрос социологии творчества Пушкина не затронут автором вовсе.

Встречаются ряд небрежностей, бросающихся в глаза. В первой книге, где напечатаны тексты статей Пушкина, на стр. 234—235, воспроизведена его статья «Об истории поэзии Шевырева» и датирована 1835 годом. Во второй книге, где даны примечания к текстам, эта же статья датируется 1836 г. (Без всяких пояснений). Статья о Баратынском датируется в тексте

1830—1831 гг.: в примечаниях даны под 1830 годом, в подстрочной сноске — вновь под 1831 годом, и др.

При «сверхакадемической» внешности оба тома (около ста печатных листов) не имеют подлинной научной ценности.

Вывод: секция критики и публицистики находит, что Н. К. Козмин ни по своей научной работе, ни по своим общественно-политическим взглядам не должен быть избран в члены Академии Наук СССР. Секция полагает, что Н. К. Козмин не имеет необходимых данных, чтобы организовать научную работу на современных началах и руководить подготовкой новых кадров литературоведов-марксистов.

Н. К. Козмин не только органически чужд марксизма, не только не пользуется социологическим методом, он вообще не владеет научным методом. Кроме того, в своих работах вплоть до 1916 г. он проявлял определенно монархические тенденции.

Секция критики и публицистики института языка и литературы ГАИСа.

К сведению читателей.

ГИХЛ, приступая к изданию полного собрания сочинений Н. А. Добролюбова, в связи с столетием (в 1836 году) со дня рождения просит всех имеющих в своем распоряжении рукописи, письмо, вопоминания и другие материалы, касающиеся жизни и литературно-критической деятельности Н. А. Добролюбова, направлять таковые в подлинном виде в Литературно-Художественный отдел ГИХЛа на имя П. И. Лебедева-Полянского для работы комиссии по изданию сочинений Добролюбова. В случае невозможности прислать таковые в подлинном виде или в копии, ГИХЛ просит уведомить комиссию о характере материалов с указанием условий использования таковых для данного издания.

В статье В. Архангельского «Крылов как писатель», помещенной в 4—5 книге журнала, имеются следующие опечатки. На стр. 99 строка первая снизу напечатано: «сохранены капиталистические принципы», следует читать: «сохранены канонические принципы»; на стр. 101 строка 4—5 сверху напечатано: «развязка сведена до политически грубого эпизода», следует читать: «развязка сведена до комически грубого эпизода»; на стр. 101, строка 6-я снизу, начиная со слов в «трагедии счел необходимым . » до стр. 102 строка вторая сверху следует заключить текст в кавычки. На стр. 102-й строка 17 сверху и в примечании напечатано «Российский Театр» следует читать. «Российский Феатр».

Редакция.

К сведению подписчиков.

Заявления о несвоевременной доставке книг журнала, редакция просит тт подписчиков направлять непосредственно в отдел Подписных изданий ОГИЗа (Ильинка, д. 3), а не в Редакцию журнала, так как Редакция не имеет никакого отношения непосредственно к делу подписки и рассылки изданий и не в состоянии выяснить конкретные обстоятельства задержки или не высылки подписных изданий.

Редакция.

Редакционная Коллегия: **П. И. Лебедев-Полянский, И. М. Нусинов и С. С. Динамов.**
Ответственный редактор—**П. И. Лебедев-Полянский.**



Цена 1 руб.

